UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS E INDÍGENAS E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO CULTURAL, REPRESENTATIVA E INCLUSIVA POR MEIO DA LITERATURA

MARIANA ALVES RAMOS FERNANDES

Orientador: Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro

Brasília - DF
2026

MARIANA ALVES RAMOS FERNANDES

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS E INDÍGENAS E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO CULTURAL, REPRESENTATIVA E INCLUSIVA POR MEIO DA LITERATURA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea

Área de Concentração: Literatura Afro-brasileira, Indígena e suas Representações de Gênero, Raça e Classe

Orientador: Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro

Brasília - DF
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

ALVES RAMOS FERNANDES, MARIANA
AF363r AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS E INDÍGENAS E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO CULTURAL, REPRESENTATIVA E INCLUSIVA POR MEIO DA LITERATURA / MARIANA ALVES RAMOS FERNANDES; orientador Pedro Mandagará Ribeiro. Brasília, 2026.
172 p.

Tese(Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2026.

1. Literatura indígena. 2. Literatura afro-brasileira. 3. Literatura feminina. 4. Ancestralidade. 5. Poesia indígena. I. Mandagará Ribeiro, Pedro, orient. II. Título.

MARIANA ALVES RAMOS FERNANDES

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DE ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS E INDÍGENAS E AS SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA UMA FORMAÇÃO CULTURAL, REPRESENTATIVA E INCLUSIVA POR MEIO DA LITERATURA

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Pedro Mandagará Ribeiro - TEL/UnB
(Orientador e Presidente da Banca)

_____

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia - UnB
(Membro interno)

_____

Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo - UFU
(Membro externo)

_____

Prof. Dr. Anderson Nunes da Mata - UnB
(Membro suplente)

DEDICATÓRIA

Às mulheres-resistência.

Poesia é o que não precisa ser dito, depois que tudo foi dito.
Esparramando semente feito feitiço.

Bárbara Kariri

RESUMO

A presente pesquisa discute a importância de uma educação literária comprometida com a pluralidade cultural brasileira e com a efetivação da Lei 11.645/08, que estabelece a obrigatoriedade do ensino das histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas na Educação Básica. O estudo propõe uma análise comparativa da produção poética de escritoras indígenas e afro-brasileiras contemporâneas, investigando como suas obras contribuem para a construção de uma formação cultural representativa, inclusiva e decolonial. A literatura é compreendida como espaço de resistência, fortalecimento identitário e reconstrução de memórias historicamente silenciadas pelo colonialismo e pela hegemonia eurocêntrica presente no currículo escolar brasileiro. A pesquisa desenvolve-se em duas frentes complementares. A primeira consiste na análise crítica de poemas e narrativas de autoras como Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, Trudruá Dorrico, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, entre outras, cujas produções abordam temas como ancestralidade, oralidade, memória, corpo, território, feminismo negro e indígena, racismo estrutural e resistência cultural. A segunda frente corresponde a uma investigação qualitativa realizada com noventa estudantes do Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá, no Distrito Federal, durante aulas do componente curricular Eletiva – Itinerários Formativos do Novo Ensino Médio. O estudo buscou compreender como a literatura produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras pode atuar como ferramenta pedagógica intercultural e de transformação social. A pesquisa evidencia que o ensino de literatura nas escolas brasileiras ainda se organiza, em grande parte, a partir de referenciais eurocentrados, invisibilizando epistemologias afro-brasileiras e indígenas. Diante disso, defende-se a necessidade de práticas pedagógicas que valorizem os saberes ancestrais e reconheçam a diversidade étnico-cultural brasileira. As análises revelam a ancestralidade como conceito central nas obras estudadas, articulada por meio da oralidade, da memória, da palavra, do corpo, da espiritualidade e da relação com a terra. As autoras constroem uma poética da resistência que ultrapassa o campo estético e assume dimensão política, pedagógica e comunitária. No âmbito escolar, as atividades desenvolvidas estimularam reflexões críticas sobre racismo, representatividade e identidade cultural, ampliando a percepção dos estudantes acerca das contribuições históricas e culturais dos povos indígenas e afro-brasileiros para a formação do Brasil. A pesquisa evidencia, por fim, que a literatura produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras constitui importante instrumento de transformação educacional, política e social, contribuindo para a construção de práticas pedagógicas mais inclusivas, críticas e interculturais.

Palavras-chave: literatura afro-brasileira; literatura indígena; ancestralidade; oralidade; educação intercultural; representatividade; feminismo negro; feminismo indígena; decolonialidade; formação cultural.

ABSTRACT

This research discusses the importance of a literary education committed to Brazilian cultural plurality and to the implementation of Law 11.645/08, which establishes the mandatory teaching of Afro-Brazilian and Indigenous histories and cultures in Basic Education. The study proposes a comparative analysis of the poetic production of contemporary Indigenous and Afro-Brazilian women writers, investigating how their works contribute to the construction of a representative, inclusive, and decolonial cultural formation. Literature is understood as a space of resistance, identity strengthening, and reconstruction of memories historically silenced by colonialism and the Eurocentric hegemony present in the Brazilian school curriculum.The research develops along two complementary fronts. The first consists of a critical analysis of poems and narratives by authors such as Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, Trudruá Dorrico, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, among others, whose works address themes such as ancestry, orality, memory, body, territory, Black and Indigenous feminism, structural racism, and cultural resistance. The second aspect corresponds to a qualitative investigation carried out with ninety students from the Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá, in Federal District, during classes of the elective curricular component – Formative Itineraries of the New High School. The study sought to understand how literature produced by Indigenous and Afro-Brazilian women can act as an intercultural pedagogical tool and a tool for social transformation. The research shows that the teaching of literature in Brazilian schools is still largely organized from Eurocentric references, making Afro-Brazilian and Indigenous epistemologies invisible. Given this, the need for pedagogical practices that value ancestral knowledge and recognize Brazilian ethnic and cultural diversity is advocated. The analyses reveal ancestry as a central concept in the works studied, articulated through orality, memory, the word, the body, spirituality, and the relationship with the land. The authors construct a poetics of resistance that transcends the aesthetic field and assumes a political, pedagogical, and community dimension. In the school context, the activities developed stimulated critical reflections on racism, representativeness, and cultural identity, broadening students' perception of the historical and cultural contributions of indigenous and Afro-Brazilian peoples to the formation of Brazil.

Finally, the research shows that the literature produced by indigenous and Afro-Brazilian women constitutes an important instrument of educational, political, and social transformation, contributing to the construction of more inclusive, critical, and intercultural pedagogical practices.

Keywords: Afro-Brazilian literature; indigenous literature; ancestry; orality; intercultural education; representativeness; Black feminism; Indigenous feminism; decoloniality; cultural formation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tanara Pataxó - Bahia 89
Figura 2 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá 90
Figura 3 – Eucélia Sekwardi, do povo Xakriabá..... 90
Figura 4 – Exna Pataxó – povo Pataxó..... 91
Figura 5 – Emikahá Pataxó – povo Pataxó 92
Figura 6 – Emikahá Pataxó – povo Pataxó – Bahia - (Pintura de solteira em urucum) 164
Figura 7 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá – Norte de Minas Gerais (Grafismo Xakriabá que representa o encontro das águas) 165
Figura 8 – Nhakpai Mitaktiu – Povo Kaiapó – Mato Grosso (Grafismo representa a chuva)..... 165
Figura 9 – Tainá – Povo Pataxó – Bahia (Pintura de solteira em urucum) 166
Figura 10 – Metununa – Povo Ticuna – Amazonas (Grafismo significa mulher guerreira)..... 166
Figura 11 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá – Norte de Minas Gerais (Grafismo Xakriabá que representa o encontro das águas) 167
Figura 12 – Tanara Pataxó – Povo Pataxó – Bahia (Grafismo – família representa a linha maior – Txopay – primeiro Pataxó)..... 167
Figura 13 – Gabrielly Caetano – Povo Terena/Guarani – São Paulo (Grafismo representa a luta para as mulheres Terena) 168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
1 ANCESTRALIDADE NA POESIA FEMININA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA 15
1.1 CONCEITO DE ANCESTRALIDADE PERMEADO PELA ORALIDADE 15
1.2 ANÁLISE DA POESIA FEMININA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA E SEUS ASPECTOS DE ANCESTRALIDADE 27
1.2.1 A palavra e a poesia como pontos de partida para a memória ancestral 27
1.2.2 Espaço e tempo ancestral 39
2 CONEXÕES ENTRE CORPO E ANCESTRALIDADE E CORPO COMO TERRITÓRIO DE EXPRESSÃO E LUTA 55
2.1 O CORPO COMO TERRITÓRIO ANCESTRAL 55
2.2 A INTERCONEXÃO CORPO A CORPO 67
2.3 A DANÇA 71
2.4 A PINTURA CORPORAL 78
2.4.1 Grafismos no ATL 88
3 A POESIA ANCESTRAL COMO ESPAÇO DE RETOMADA E RESISTÊNCIA ..93
3.1 INTERSECÇÕES ENTRE A POESIA INDÍGENA E AO POESIA AFRO-BRASILEIRA 109
3.2 O CONCEITO DE MÁTRIA E SUA RELAÇÃO COM A POESIA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA 120
3.3 ANCESTRALIDADE FEMININA E GRAMÁTICA MATERNA 135
4 PESQUISA EM SALA DE AULA 144
4.1 METODOLOGIA 147
4.2 ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS 148
CONCLUSÃO 156
APÊNDICE A – FOTOGRAFIAS 164
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO INICIAL 169
APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO FINAL LITERATURA FEMININA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA 172

INTRODUÇÃO

A literatura sempre ocupou um lugar fundamental na construção das sensibilidades humanas, na preservação das memórias coletivas e na elaboração das identidades culturais. Mais do que um conjunto de manifestações artísticas organizadas pela linguagem, ela constitui um espaço de elaboração simbólica capaz de registrar experiências, tensionar estruturas sociais e produzir novas formas de compreender o mundo. No contexto brasileiro, marcado por profundas desigualdades históricas, pela colonização e por processos contínuos de apagamento cultural, a literatura assume também uma função política: a de recontar histórias a partir de perspectivas que durante séculos foram silenciadas ou marginalizadas pelos discursos oficiais.

Nas últimas décadas, o cenário literário brasileiro tem sido atravessado por transformações significativas no que diz respeito à ampliação de vozes e à democratização dos espaços de fala. Mulheres indígenas, afro-brasileiras, pessoas LGBTQIAPN+ e periféricas têm ocupado de maneira cada vez mais expressiva o campo literário, trazendo para a cena contemporânea produções que desafiam padrões estéticos eurocentrados e reivindicam novos modos de narrar o país. Essas escritas não surgem apenas como manifestações individuais, mas como produções atravessadas pela coletividade, pela memória ancestral e pelas experiências históricas de seus povos.

Nesse contexto, a poesia produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras emerge como um território de resistência, denúncia e reconstrução identitária. Trata-se de uma poesia que desloca o centro das narrativas tradicionais e reposiciona sujeitos historicamente invisibilizados como protagonistas de suas próprias histórias. Ao escreverem sobre corpo, território, espiritualidade, oralidade, violência, maternidade, racismo, memória e ancestralidade, essas autoras constroem uma literatura profundamente conectada às experiências sociais, culturais e cosmológicas de seus povos, estabelecendo novas possibilidades de leitura da realidade brasileira.

A presente pesquisa nasce justamente da necessidade de compreender de que forma essas produções literárias podem contribuir para uma formação cultural mais representativa, inclusiva e intercultural dentro do ambiente escolar. Em um país

cuja educação ainda reproduz, em muitos casos, uma visão predominantemente europeizada da história, da literatura e das artes, torna-se urgente pensar estratégias pedagógicas que valorizem os conhecimentos e saberes oriundos das matrizes afro-brasileiras e indígenas. Embora a Lei 11.645/08 determine a obrigatoriedade do ensino das histórias e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas na Educação Básica, ainda há inúmeros desafios para que sua aplicação ocorra de maneira efetiva e crítica nas escolas brasileiras.

Grande parte dos currículos escolares continua organizada a partir de referências canônicas construídas sob a ótica colonial, o que contribui para a manutenção de imaginários sociais que invisibilizam a diversidade cultural do país. O ensino da literatura brasileira, frequentemente pautado por modelos estéticos eurocêntricos, pouco contempla produções indígenas e afro-brasileiras contemporâneas, sobretudo aquelas produzidas por mulheres. Como consequência, muitos estudantes atravessam sua formação escolar sem reconhecerem, nos textos literários apresentados em sala de aula, as múltiplas identidades que constituem o Brasil.

Diante desse cenário, esta pesquisa propõe uma reflexão crítica acerca do papel da literatura como ferramenta pedagógica de transformação social e de fortalecimento identitário. Ao analisar a poesia feminina indígena e afro-brasileira, busca-se compreender como essas produções literárias podem contribuir para a construção de práticas educativas mais plurais, antirracistas e decoloniais. Mais do que inserir novos autores no currículo escolar, trata-se de questionar as próprias estruturas epistemológicas que sustentam a produção do conhecimento na escola brasileira.

A ancestralidade ocupa posição central nesta pesquisa, aparecendo não apenas como temática recorrente nas obras analisadas, mas como princípio organizador de diferentes formas de existir, narrar e compreender o mundo. Para os povos indígenas e afrodiaspóricos, ancestralidade não se restringe à ideia ocidental de herança genealógica ou sucessão familiar. Ela constitui uma rede viva de relações entre passado, presente e futuro, articulada por meio da oralidade, da memória, da espiritualidade, da coletividade e da relação com a terra. A ancestralidade é movimento, continuidade e presença.

Nesse sentido, a oralidade assume um papel fundamental na constituição dos saberes ancestrais. As histórias contadas pelas anciãs, os cantos, os rituais, as

rezas, os grafismos, as danças e as narrativas transmitidas entre gerações formam um sistema complexo de preservação cultural e de elaboração do conhecimento. A palavra, nessas cosmologias, ultrapassa sua função comunicativa e passa a ser compreendida como força vital, memória viva e elemento de conexão entre os indivíduos e suas comunidades. Muitas das autoras analisadas nesta pesquisa transformam essa oralidade ancestral em poesia, criando uma escrita que preserva ritmos, imagens, sonoridades e modos de sentir profundamente vinculados às experiências coletivas de seus povos.

As obras de escritoras como Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, Trudruá Dorrico, Ellen Lima Wassu, Cristiane Sobral e Conceição Evaristo revelam como a poesia pode funcionar simultaneamente como espaço estético, político e espiritual. Em seus versos, a palavra poética se transforma em instrumento de denúncia contra o racismo estrutural, o genocídio indígena, o apagamento cultural e as violências de gênero, ao mesmo tempo em que afirma identidades, preserva memórias e reivindica a continuidade ancestral de seus povos.

Além disso, a pesquisa busca analisar como elementos como corpo, dança, território, pintura corporal, memória e tempo aparecem nas poesias como dispositivos de construção da ancestralidade. O corpo feminino, frequentemente violentado e objetificado pelas estruturas coloniais e patriarcais, ressurge nessas produções como território político e espaço de memória. A dança, os grafismos e os rituais aparecem como práticas de resistência e continuidade cultural, reafirmando a conexão entre indivíduo, coletividade e natureza.

Outro aspecto importante desta investigação é o diálogo entre literatura e educação. A pesquisa foi desenvolvida também a partir de uma experiência pedagógica realizada com estudantes do Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá, no Distrito Federal, por meio do componente curricular Eletiva presente nos Itinerários Formativos do Novo Ensino Médio. Durante doze aulas, foram promovidas leituras, debates, análises poéticas, produções críticas e reflexões acerca da literatura indígena e afro-brasileira contemporânea. A experiência buscou compreender como o contato com essas obras poderia ampliar o olhar crítico dos estudantes sobre a formação histórica e cultural do Brasil.

A metodologia adotada possui caráter qualitativo e interdisciplinar, articulando estudos literários, educação, sociologia, antropologia, feminismos negros e indígenas e perspectivas decoloniais. As análises partem da leitura crítica das obras

selecionadas e dialogam com autores e pensadores que discutem ancestralidade, oralidade, memória e resistência cultural, como Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Leda Maria Martins, Nêgo Bispo, Silvia Rivera Cusicanqui, entre outros.

Ao longo da pesquisa, busca-se demonstrar que a literatura produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras não pode ser compreendida apenas como manifestação estética periférica ou complementar ao cânone literário tradicional. Trata-se de uma produção intelectual sofisticada, carregada de epistemologias próprias, capaz de propor novas formas de pensar a linguagem, o corpo, o tempo, a memória e a coletividade. Essas escritas produzem deslocamentos importantes no campo literário e educacional, abrindo caminhos para uma compreensão mais plural da cultura brasileira.

Dessa forma, esta tese pretende contribuir para os debates acerca da representatividade literária, da interculturalidade e da implementação de práticas pedagógicas antirracistas e decoloniais na Educação Básica. Ao trazer para o centro da análise as vozes de mulheres indígenas e afro-brasileiras, a pesquisa reafirma a importância de construir uma educação comprometida com a diversidade cultural, com a valorização das ancestralidades e com o reconhecimento das múltiplas identidades que formam o Brasil.

1 ANCESTRALIDADE NA POESIA FEMININA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA

1.1 CONCEITO DE ANCESTRALIDADE PERMEADO PELA ORALIDADE

O termo ancestralidade é normalmente atribuído à qualidade de quem é ancestral, a um legado de antepassados, a uma linha de gerações anteriores de um indivíduo ou de uma família, proveniente de um povo. Para as comunidades indígenas e quilombolas, o termo ancestralidade é algo muito mais amplo do que um “legado de antepassados” ou a um simples ordenamento na árvore genealógica de uma pessoa. Ailton Krenak, um dos grandes líderes e pensadores indígenas contemporâneos, em conversas de preparação para o livro *Caminhos para a cultura do Bem Viver* nos introduz a essa conversa quando diz que

> os nossos ancestrais não são só a geração que nos antecedeu agora, do nosso avô, do nosso bisavô. É uma grande corrente de seres que já passaram por aqui, que, no caso da nossa cultura, foram os continuadores de ritos, de práticas, da nossa tradição. (...) Até hoje nós entendemos que estamos nesse mesmo contínuo de interação com a memória do nosso povo, com a memória da nossa cultura. Tem um poema que diz assim:
>
> Cantando
> Dançando
> Passando sobre o fogo
> Seguimos num contínuo
> O rastro dos nossos ancestrais.
>
> Esse pequeno poema é um canto. Ele está sempre lembrando a gente de que quando estamos andando aqui hoje, estamos andando nos rastros de nossos ancestrais. Ailton Krenak (2020, p.28),

Os poemas das autoras indígenas analisadas nessa obra trazem em seus versos essas tecnologias ancestrais por meio de uma gramática materna em que retratam e analisam a dialogicidade dessa corrente de informações telúricas repassadas por intermédio da tradição. As composições dessas autoras se entrelaçam numa espiral de significados e palavras de força que se faz quase visível o caminho que guia os mais jovens no rastro de seus ancestrais, como afirma Krenak.

Para se compreender quais elementos sustentam essa linha de gerações e o legado de antepassados apresentados na fala de Krenak, podemos analisar um

trecho do livro *O espírito da floresta* (2023), resultado da parceria de cunho etnográfico entre o antropólogo Bruce Albert e o xamã Yanomami Davi Kopenawa, em que são retratadas as perspectivas ontológicas e epistemológicas acerca do modo ameríndio de viver e como os Yanomami se conectam com a natureza e com a sua ancestralidade. As reflexões de Kopenawa nos apontam para o entendimento da cosmovisão indígena Yanomani e a relação com os seus ancestrais.

> Os brancos desenham as linhas de suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras de nossos amigos dentro de nós, há muito tempo, e continuamos a passá-las sucessivamente aos que vêm depois de nós. Nossos filhos, que não conhecem nada dos xapiri pë, escutam os cantos dos xamãs e assim acabam querendo, por sua vez, ver os espíritos. É por isso que, embora sejam muito antigas, as palavras dos espíritos sempre ficam novas. São elas que fazem crescer nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas das terras longínquas, as coisas dos antigos. São nossos estudos, é o que nos ensina a sonhar as coisas da terra-floresta (Albert; Kopenawa, 2023, p. 104).

Kopenawa reitera a importância da oralidade dentro da cultura indígena, seja por meio de contação de histórias ou por meio do canto dos xamãs. Ele nos ensina acerca de como esse processo de aquisição de conhecimentos se dá, na cultura Yanomani, e de como o legado ancestral é repassado. Os jovens recebem as palavras dos antigos e usando sua visão sobre o mundo, transformam, expandem e ampliam o conhecimento, gerando assim, movimento e continuidade na cadência da vida cotidiana.

A poeta indígena Ellen Lima Wassu, autora de *Ybi Kûatiara: um livro de terra* amplia essa percepção de passado-presente-futuro em sua poesia e interage com as falas de Kopenawa e Krenak como quem ouve a história de uma mesma fonte. Ela nos apresenta os seguintes versos:

> as raízes
> que puxam nossos pés
> de volta pra terra
> foram plantadas
> por nós
> ontem
>
> as que plantamos amanhã
> sustentaram o céu dos de antes
>
> a lição é desaprender tempo

> e contar terra
>
> (Wassu, 2023, p. 25).

Começamos a nos aventurar no entendimento de que a ancestralidade organiza a continuidade da vida através da dinâmica circular do tempo. A poesia de Wassu está inserida no capítulo intitulado “Xe retamusu pupé”, que significa “de dentro da terra”. Nessa obra, é possível observar o deslocamento do termo terra, que ora sugere ser o solo e ora indica ser uma referência aos seus ancestrais. A dinâmica parece ser sempre a mesma: um processo de plantação e colheita, de absorção e repasse que não tem começo, meio e fim, um *continuum* de raízes que nos ligam enquanto seres que são, que foram e que ainda serão, numa dinâmica inacabada e sucessiva de aprendizados. A pergunta que nos faz refletir é: o que seria, na fala de Wassu, “contar terra” nos versos “a lição é desaprender tempo / e contar terra”?

A poeta, como é comum nesse tipo de obra, constrói uma ambivalência proposital de sentidos para o termo contar, que no jogo de palavras pode ser interpretado como contar (enumerar) como fazemos com o tempo, mas que na verdade encerra o poema e a lição destacada nos últimos versos com o sentido de narrar, relatar uma história. Desaprender tempo, que é medido em horas, dias, meses e anos nos parece algo a ser feito a fim de nos atentarmos para uma outra dinâmica da vida, que é movente, ritualística e um princípio comunal: a oralidade. “Contar terra” ou “narrar terra” figura como um processo em que os aprendizados que necessitamos, como diz Wassu, realmente parecem brotar da terra e são manifestações de quem esteve aqui antes. E “plantar amanhã”, fazer com que os antigos não sejam esquecidos, sustenta essa *continuum*, “o céu dos que vieram antes”.

A oralidade, em suas múltiplas roupagens, é quem faz a conexão de caráter emocional, tão ligada a cultura e ao coletivo, ao senso de comunidade e ao repasse de conhecimentos de geração em geração. Rufino (2023) analisa os fatores vinculados à palavra e seu poder de instaurar o pensamento coletivo e nos revela:

> A ancestralidade é viva, nesse ciclo que nos foi apresentado. E sua vida funciona em ligação com os processos de vinculação entre os viventes que falam e os que escutam. A oralidade é ligação, é compromisso com o que se escuta e o que se diz. Mais do que uma oposição à escrita, a oralidade se posiciona como esse processo que, registrado ou não na escrita, nos insere na continuidade do que é possível pensar e fazer em conjunto, pela comunidade, coletivamente (Rufino, 2023, p.327).

Rufino, no trecho acima, amplia a compreensão de que a oralidade produz pensamento, reflexão e ação coletiva. Assim, ela se configura como uma prática epistemológica própria, capaz de sustentar modos de existir, pensar e agir em comunidade. A oralidade, portanto, não apenas preserva tradições, mas também cria possibilidades de resistência, reinvenção e continuidade dos saberes ancestrais.

E seguindo as ideias de Rufino, Eva Potiguara que, além de poeta e escritora indígena, nos brinda com a poema intitulada “Oralidade” presente em *Cânticos de uma filha da terra* (2022), pauta sua voz nos ensinamentos maternos e aloca a gênese do *proprium* indígena existencial ontológico que tensiona para a discussão sobre o papel na oralidade no entendimento do que é ancestralidade. Analisemos os seguintes versos:

> Oralidade
>
> Sente, minha velha
> Conte suas narrativas
> O passado fortalece o presente
> No rasto marcas de vivências
> Na escrita atenciosa estão sinais
> De nossa existência
>
> [...]
>
> Repita, minha velha
> Quantas vezes quiser
> Narrativas escritas na alma
> São ecos de mulher
>
> Que atravessam gerações
> E eternizadas em nosso ser
> Viram poesias, contos, canções
> Valorizando a memória das anciãs.

Esse poema de Eva Potiguara sintetiza um dos pontos que a presente pesquisa nos propõe: analisar a poesia sobre a ótica indígena, sobre o olhar ancestral, centralizando a figura da anciã como mola propulsora da sabedoria que rege o universo e perpassa as gerações. Poesia essa que é capaz de traduzir a “escrita na alma” para contos, poesias e canções. A palavra dita como fonte de sabedoria e o lugar onde se engendra a memória. Outro ponto de análise desse poema é a repetição. Segundo o DELPo, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, o verbo latino *repetēre*, é formado pelo prefixo **re-** (que indica “de novo”, “repetição”) com o

verbo **petere** (que significa “buscar”, “dirigir-se a”, “pedir”, “tentar”). O significado dessa palavra ganha força, pois literalmente significa “buscar de novo”, “se dirigir a algo novamente”. Fundante na cosmopercepção[1] indígena, é de grande relevância repetir palavras “quantas vezes quiser” para que as narrativas fiquem “escritas na alma”, voltando sempre à origem, se dirigindo novamente ao início de tudo, buscando o que já foi, a fim de inscrever no presente ações que fertilizem as relações do homem/mulher com o todo.

Ainda nesse passo introdutório, acrescentamos a fala do escritor queniano Ngugi wa Thiong’o, presente em *Performances da Oralitura* (2003), de Leda Maria Martins, escritora e poeta brasileira que tem, em suas obras, ricas contribuições acerca da ancestralidade e que terá grande relevância nessa pesquisa.

Ngugi então nos esclarece que na cosmovisão africana a ancestralidade é entendida do seguinte modo:

> Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e sua mudança. Somos filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendraremos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva (apud Martins, 2003).

Todos esses aspectos se conectam e constituem a memória ancestral dos indivíduos. Como bem argumenta o filósofo Paulo Petronílio Correia. “A ancestralidade somente pode ser pensada a partir de uma ética da conjunção”(2025, p.6). Petronílio ou Petrot, como é conhecido, aborda de uma maneira rizomátima aspectos da ancestralidade em dois artigos bem atuais e necessários. O primeiro tem como título “Tempo e ancestralidade em Edimilson de Almeida Pereira” (2025b) e o segundo “A ancestralidade me segurava no colo: memória, oralidade e confluência em Nêgo Bispo” (2025a). Essas duas obras serão basilares para esse terreno pouco explorado que é a definição de ancestralidade.

[1] A cosmopercepção é um conceito central no pensamento decolonial e africano, frequentemente discutido pela filósofa nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí. Ela diferencia a cosmopercepção (percepção sensorial integrada) da cosmovisão ocidental (focada na visão), propondo que culturas africanas e indígenas percebem o mundo com todos os sentidos.

Correia, pautado nos estudos de Edmilson de Almeida Pereira e nas palavras de Eduardo Oliveira em *Regime Ancestral* (2025b), organiza pontos essenciais sobre o entendimento e conceito de ancestralidade e sua heterogênese. Petrot pavimenta o terreno epistemológico desse conceito e destaca em sua escrita a confluência de memórias e o emaranhado de proposições para se compor o saber ancestral.

> Percebe-se que o saber ancestral é revolucionário, pois traz tudo para dentro, abolindo dicotomias ocidentais como dentro e fora, é capaz de não pensar por oposição, mas faz emergir uma ética da conjunção que se faz a partir da encruzilhada, que é o lugar da pluralidade, da diversidade, da diferença, da multiplicidade, isto é, espaço por excelência da heterogênese que compõe a filosofia da ancestralidade (CORREIA, 2025b, p.7).

O filósofo segue correlacionando ancestralidade com vozes e saberes que vieram antes e que alimentam outras cabeças e modos de vida e ainda reitera: “É assim que a ancestralidade ganha força, pois promove uma espécie de “nós” fusional ou confusional”. Esse nós fusional, em outras palavras, é o que Ngugi chama de aspiração coletiva. Tanto na organização social indígena, quanto na organização quilombola ou afro diaspórica, o modelo do “bem-viver” [2]é pautado nas linhas da coletividade.

A fonte desses conceitos de circularidade e envolvimento está presente nas obras do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo, uma das vozes quilombolas mais influentes da última década. Bispo deixou sua contribuição em falas públicas sobre a cosmovisão quilombola e em seu livro *A terra dá, a terra quer,* onde reitera:

> Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (Santos, 2023, p.102).

[2] Segundo Leonardo Boff, o conceito de Bem-Viver — também conhecido como Sumak Kawsay — corresponde a uma filosofia ancestral latino-americana baseada na convivência equilibrada entre os seres humanos e a natureza. Em oposição à lógica capitalista centrada no consumismo e no individualismo, essa perspectiva valoriza princípios como solidariedade, cuidado, coletividade e respeito à Terra entendida como casa comum.

Nêgo Bispo é um exemplo que se transveste a partir da experiência, pois foi um homem do campo, autodidata, que viu na ação coletiva a força da vida. Nêgo se apresentava por vezes como o “lavrador que lavra palavras” e quando se via questionado sobre a partir de qual lugar elaborava suas proposições, ele logo rebatia: “esta fala não é minha. Esta é uma fala ancestral. Uma fala que tem uma trajetória” (Santos, 2019, p.23) ou ainda “Essa fala é ancestral. Eu não tenho sequer o direito de me sentir dono, sozinho, dessa fala. Essa fala me move. A minha vaidade é comunitária. É da minha geração avó. (Santos, 2019, p.30).

Quando Nêgo Bispo afirma que sua fala é ancestral, caminha com os mesmos passos de Márcia Kambeba, doutora em Letras, escritora, poeta e ativista indígena do povo Omágua/Kambeba que em seu poema intitulado “Contadora de Histórias”, De almas e águas kunhãs (2023) nos leva para outra dimensão do saber, através da fumaça do cachimbo de sua avó. Cada verso do poema de Márcia Kambeba nos direciona por um caminho condicionado ao passado e nos permite ampliar as lentes acerca da ancestralidade, além de compreender em quais movimentos são plasmadas as transmissões de conhecimentos na cultura indígena, de como o rito oral é valorizado e de como as novas gerações podem compreender o presente e se lembrarem das “pegadas de suas histórias”.

Contadora de histórias

Venha, minha vó
Traga sua memória
Vamos relembrar
Pegadas da nossa história

Solte a fumaça da cultura
Pelo cachimbo do saber
Fale para as nossas crianças
Das lutas que tivemos que viver.

Kambeba (2023, p.157).

Desde os primeiros versos da primeira estrofe, a poeta dá corpo e alma para a fala potente de sua matriarca. O cachimbo e a fumaça são pontos de conexão com o divino, com o passado que se converte na experiência da anciã, que é capaz de guardar a cultura do seu povo em uma espécie de baú de memórias. A voz do poema advém de algo que não parece humano, mas ancestral. O título do poema, “Contadora de histórias”, remete à função dos mais velhos dentro da comunidade, o

repasse de conhecimentos e saberes que são ponto de partida para as crianças das comunidades indígenas se inserirem não somente na composição comunal da aldeia, mas também no corpo espiritual dessas coletividades.

Kambeba, assim como Potiguara, entrelaçam suas experiências e repertórios na oralidade de suas anciãs, personificando as vozes de suas ancestrais em seus poemas, dando um caráter excepcional e uma delicadeza estilística à narrativa indígena contribuindo para uma nova estética na literatura brasileira, nutrindo esta com os subsídios intrínsecos de suas raízes, cortando o laço da eurocentralidade como único recurso estilístico válido.

Ainda buscando aspectos relevantes para a dialogicidade acerca da importância da oralidade nas comunidades indígenas e afro diaspóricas, tomamos como aporte a fala de Munduruku (2009, p. 72), que afirma que a oralidade “não é apenas a palavra que sai da boca das pessoas, é a divindade que se torna carne” e ainda acrescenta: “corpos físicos e espirituais dançam ao som das palavras, pela mágica que elas produzem”. Essa é a lógica da comunicação oral usada por esses povos em suas comunidades, que vai além do “contar histórias”. É, portanto, o aprendizado de princípios comunitários que desfazem a dicotomia humano-natureza, que fertilizam a ideia do envolvimento dos seres com o todo, que envolvem todos os corpos, incluindo os seres espirituais que habitam na floresta e no cosmos.

Luiz Rufino alarga esse caminho de invocação das memórias orais quando reitera que é necessário conjurarmos as sabedorias ancestrais porque “ao emergirem, ao serem manifestadas como práticas do saber, elas trazem as presenças daqueles que compõem junto conosco os giros dessa canjira espiralada que é a vida”(2019, p.16). Rufino segue desenvolvendo a ideia de que “a dimensão do ancestral está imbricada à imanência do ser, fundamentada em uma ontogênese e uma ontologia”. Isso nos leva a compreender a complexidade que se tem a definição do que é se é ancestral, pois não aparenta ter um ponto de partida, um início, uma gênese específica. Tudo isso nos remete ao conceito filosófico de rizoma, criado por Deleuze e Guattari (2000), que é uma metáfora baseada em botânica que descreve um sistema de pensamento e organização horizontal, a partir de conexões em rede, múltiplas e plurais, oposto ao modelo "arborescente" (linear e hierárquico) que valoriza a multiplicidade, conexões e fluxos constantes, sem início, fim ou raiz única, ou ainda, à ideia do filósofo e escritor francês Dénètem Touam Bona que em seu livro *Sabedoria dos cipós* (2025), que toma a figura do cipó, uma planta que cresce sem hierarquias,

de um modo flexível e desarranjado, como um ponto de entrelaçamento de ideias, que contorna, que serpenteia, que resiste e que em sua estrutura não permite distinguir tão facilmente começo, meio e fim.

E entre tantos pontos que podem ser conectados, encontramos novamente a escrita de Eva Potiguara que, além de poeta, é também pesquisadora das questões indígenas. Em *Cânticos de uma filha da terra,* escreve os seguintes versos, no poema "Filha de Poti"**:** "Sou grito guerreiro / Memória resgate / Do chão pindorama / Sou fruto combate"**.** A poeta se coloca como um ponto base desse rizoma chamado Brasil e leva em sua voz, ou melhor dizendo, em seu grito guerreiro, a força de suas raízes que estão impregnadas no chão e em sua memória. Potiguara retrata a relação da memória com o corpo por meio de uma poesia de poros abertos, que resguarda toda uma identidade indígena. Munduruku amplia essa relação quando elabora que:

> A memória é, pois, parte fundamental na formatação de um corpo de resiste. Também por isso precisa ser atualizada constantemente em um movimento cíclico que acompanha o tempo cronológico do qual somos vítimas preferenciais. Cíclico é o conceito de memória. Ela se desdobra sobre si mesma para se compor e se oferecer aos viventes (Munduruku, 2017, p.117).

Para entrelaçar como um tricô de uma anciã a poesia de Potiguara e os desdobramentos da composição da memória de Munduruku temos a afirmação de Bona "o ancestral é a sombra que duplica cada um de nossos passos, lembrando-nos de que nunca começamos do nada, de que somos menos indivíduos (do latim *individuum*: indivisível) do que os nós das relações." (2015, p. 39). Quando Munduruku afirma que a memória se desdobra sobre si mesma e que é parte fundamental de um corpo que resiste, o autor atravessa o rio da antropologia com sua canoa de conhecimento e nos insere na tarefa de refletir até que ponto podemos nos reconhecer como indivíduos-indivisíveis.

Por outro lado, a escrita de Potiguara vem ocupar um espaço vazio na poesia contemporânea brasileira e traz essa memória resgate que ela mesma versifica, oferece ferramentas e artifícios próprios de sua vivência, de seu estado natural enquanto mulher indígena, constrói balas para o combate em forma de palavras.

Em outra poesia de sua autoria, intitulada "Meus Ancestrais", Potiguara carrega elementos vinculados à terra e à natureza. As montanhas, as pedras e o

próprio sangue revelam como a ancestralidade pode se apresentar em suas variadas formas, como vemos abaixo:

> Meus ancestrais
>
> Meus ancestrais
> Vivem em mim.
> Na poesia das estacoes
> Nas montanhas irmãs,
> Abraçadas as pedras
> Esculpidas pelo tempo,
> Pelo sangue
> Que jorra sem fim.
>
> (Potiguara, 2022, p. 45)

Esses elementos naturais que a poetisa narra de sua vida comum, como bem aponta Rufino (2019, p 25), se entrelaçam no sentido de remontar a uma "ancestralidade que é a vida enquanto possibilidade, de modo que com um efeito de encantamento, de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reinvindicação da presença como algo credível" que emerge em um *continuum* e bem como é revelado no último verso de *Meus Ancestrais* – pelo sangue que jorra sem fim.

Eva Potiguara reitera sua posição poética e estabelece uma relação em rede entre os aspectos que envolvem a sua conexão pessoal com seus ancestrais. Fica claro em sua poesia que não existe um ponto que se sobressai ou que é a gênese de tudo. Todos os aspectos naturais que ela abraça em seus versos estão inseridos no poema em uma relação de horizontalidade, as pedras, montanhas, estações e seu próprio corpo estão em paralelo, numa relação de conexão em rede, que a conecta com seus ancestrais.

Ainda sob a ótica da composição poética dos versos de Eliane Potiguara, podemos analisar a representação da figura imagética do cipó, muito bem elaborada por Bona (2025, p.38), que amplia essa relação polifônica trazida por Potiguara sobre as forças elementares em relação de horizontal com os indivíduos.

> Os cipós nos permitem conceber essa ramificação dos componentes da pessoa sob a forma de um emaranhamento de linhas de vida. Esse é, sem dúvida, um dos sentidos da ancestralidade: uma ancoragem em linhagens que se estendem, por ressonância – para além das vidas humanas que nos precedem -, ao conjunto do vivente e às forças elementares.

A natureza também parece ser aporte para a poesia "Tupi Nagô" apresentada em *Terra Negra* (2017) de Cristiane Sobral, poeta brasiliense que revela

uma proximidade com os elementos naturais em sua poesia e mesmo que por ora a mata apareça nos versos em sentido figurado, quem guia e direciona o caminho a ser percorrer continua sendo o ser ancestral, que veio antes, que já conhece a estrada.

Tupi - Nagô
Ayana Thainá
Eu te ensinei a caminhar
Eu, mãe nascente
Seguimos pela mata da vida
Ancestral dando o caminho
Ancestral dando o caminho
Ayana Thainá minha Tupi-Nagô

Cria-se, nessa poesia, uma genealogia ramificada e não hierárquica para o pensamento, para o caminhar, em uma relação de quem ensina também aprende e quem aprende um dia será capaz de ensinar. Nas palavras de Bona em *Sabedoria dos cipós* (2025), mais uma vez o cipó se torna objeto de análise comparativa pois "por seu percurso vertiginoso, o cipó encarna o poder de "atravessar" e ser alimentado por aquilo que se atravessa (e vice-versa): os estratos dos subsolos, o fervilhar das terras (de)compostas, a queda invertida de samambaias e árvores tropicais." Há um ditado popular de que quando nasce um filho, nasce uma mãe e por consequência uma avó e ambos são atravessados por esse poder que alimenta, que nutre, que direciona. Bona, convencido pelas ideias de Paul Claudel, ainda complementa que não nascemos sozinhos, que nascer é, na verdade, conascer. Que todo nascimento *(naissance)* é, portanto, um conhecimento *(connaissance)*. O autor enfatiza que "a "sabedoria" dos cipós reside precisamente nessa inscrição do conhecimento no vivente. O conascimento poético é um nascimento com uma intuição de nosso parentesco com os outros seres vivos." Conascer no mundo, para o filósofo, é abraçar seu nascimento contínuo.

Tanto nos versos de Eva Potiguara quando de Cristiane Sobral, são reverenciados aspectos dessa cadeia horizontal e espiral de aprendizado. Nos versos de Cristiane, ela é guiada pelos seus ancestrais e assim, pode repassar suas visões de mundo para sua filha Ayana Thainá enquanto Eva se coloca na posição de filha, que absorve conhecimento e direcionamento a partir dos elementos da natureza que estão ao seu redor.

Célia Xakriabá, professora, ativista e uma das primeiras deputadas federais indígenas, em *Amansar o giz* presente em *Antologia Afro-indígena*, nos explica como o povo xakriabá mantém a memória de seus ancestrais e como celebra a memória a partir da palavra, na oralidade, antes mesmo da escrita chegar em sua comunidade.

> Para falar sobre o "aprender", recorro ao sentido nativo xakriabá, que diz respeito ao que se aprende por imitação, mas isso se faz associando criatividade e tradição, à medida que vão se ritmando os olhares atentos sobre os pais e os avós, que inspiram a criatividade do desenvolver a partir do reenvolver. (...) Na história do nosso povo, o período do aprendizado do barro representa um período em que não existia a presença da instituição escola, mas em que já existia a educação indígena, transmitida pelo entoar da palavra, na oralidade. Portanto, não havia escrita, mas existia memória (XAKRIABÁ, 2023, p. 326).

Célia também nos coloca como algo basilar para seu povo a experiência de desenvolver a partir do reenvolver, termo que se aproxima do conceito de envolvimento trazido por Nêgo Bispo, em *A terra dá, a terra quer.* Bispo propõe contrariar as palavras coloniais como um modo de enfraquecê-las. O escritor quilombola sugere substituir o termo *desenvolvimento* por *envolvimento*, potencializando as palavras usadas por sua coletividade. O autor ainda aborda em sua obra conceitos como biointeração e confluência, e para este último, ele traz uma fala necessária para fechar essa conversa sobre oralidade e interação:

> Um rio não deixa e ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, e passa a ser ele mesmo e muitos outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso (Santos, 2023, p. 15).

Esse pensamento é exatamente o ponto que está em intersecção nas falas de Eva Potiguara, Ailton Krenak, Célia Xakriabá, Davi Kopenawa, Ellen Wassu, Correia, Ngugi e Bona: a coletividade é construída a partir do envolvimento, da teia da oralidade contada, cantada, rezada e que faz com que passado, presente e futuro se entrelacem em uma circularidade que não tem começo, nem fim.

1.2 ANÁLISE DA POESIA FEMININA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA E SEUS ASPECTOS DE ANCESTRALIDADE

1.2.1 A palavra e a poesia como pontos de partida para a memória ancestral

A palavra dita, escrita ou cantada é o ponto de partida para a produção da memória coletiva de um povo. Orações, benzimentos, cânticos são elementos que, segundo as vozes das poetas indígenas e afro-brasileiras, dão voz e força ao fio que conduz a ancestralidade. O poder emana da palavra. Leda Martins (2021) define a palavra como o som que é capaz de desvelar e transmitir e até de tornar realidade o que é emanado de sua vibração.

> A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra, são as divindades, os ancestres, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece e ilumina (Martins, 2021, p. 93).

Quando os nossos antepassados indígenas, quilombolas, ribeirinhos estavam felizes entoavam cânticos. Quando estavam tristes, faziam orações. Quando estavam doentes, conduziam benzimentos por meio de palavras de afirmação. Quando queriam alcançar uma graça, celebravam seus deuses por meio de cânticos. Para os ensinamentos dos bons costumes, histórias eram contadas ao redor da fogueira ou nas cozinhas das casas de taipa e em seus rituais de passagens, eram entoados cânticos ou orações. Todos esses exemplos de conexão foram, desde sempre, essenciais para uma vida permeada por circularidade e costurada por meio da palavra, permanecendo assim, na memória e nas relações sociais desses povos.

Correia (2025, p.7) retoma a importância da palavra e sua conexão com a ancestralidade:

> Ousamos ainda acrescentar mais um argumento ao dizermos que ancestralidade é palavra, é conexão, se traduz como saber de relação com o mundo da vida e com a teia de relações humanas. Nosso corpo se ressignifica porque temos consciência viva da nossa ancestralidade. O som da palavra é uma das formas mais instigantes que temos para nos reconectarmos com a nossa ancestralidade.

Quando Correia afirma que “ancestralidade é palavra, é conexão”, ele desloca a palavra de um lugar meramente comunicativo para um campo relacional e ontológico, no qual o som, a oralidade e a vibração linguística constituem meios de

reconexão com a teia da vida e com os saberes herdados. A palavra, nesse sentido, não apenas diz: ela faz, atualiza, reativa presenças e reinscreve o sujeito em uma rede ancestral que ressignifica o próprio corpo.

Essa teia de relações humanas, explicitada por Petrot (2025), pode ser exemplificada nos versos de Trudruá Dorrico, poeta Macuxi que em seu livro *Tempo de Retomada* nos mostra, com o poema "Parixara"[3] , quão relevantes são as palavras na sua comunidade, a ponto de serem associadas às cerimônias sagradas de seu povo.

> Parixara
>
> O verso pisa macio
> Um passo
> Pra frente
> E pra trás
> E pra frente
> E pra trás
> Cerimonia ancestral
> (Dorrico, 2023, p.58).

Partindo da análise desse poema, podemos nos aproximar do que é a ancestralidade para os povos indígenas. A comparação do poema com uma dança, outro elemento de caráter ancestral, faz com que entendamos a relação entre escrita-memória-dança, e como esses elementos firmam as palavras na memória, e em compasso e em repetição, se vinculam através do tempo no imaginário da comunidade.

No poema, o verso se estrutura como movimento ritualístico: "um passo / pra frente / e pra trás". A repetição rítmica não é apenas um recurso estético, mas a encenação de uma memória coletiva que se corporifica na linguagem. Ao associar o verso à cerimônia ancestral, Dorrico evidencia que a palavra poética participa de uma lógica semelhante à da dança e do ritual, em que memória, corpo e tempo se entrelaçam. A poesia, portanto, não se limita ao registro escrito: ela é performance, é

[3] Parixara é ritual dos povos tradicionais de Roraima. Passado de geração em geração pelos povos Makuxi e Wapichana, é uma celebração que acontece após caça, colheita ou pesca para agradecimento ou ainda para fortalecimento dos vínculos comunitários. Os participantes costumam dançar em roda ou em fileiras, com movimentos marcados pelos pés e pelo corpo, acompanhados por cantos repetitivos e instrumentos tradicionais. Em muitas apresentações, há também grafismos corporais e adornos indígenas.

gesto, é atualização de saberes que se mantêm vivos justamente por sua capacidade de se mover — como o passo que vai e volta — dentro do tempo da comunidade.

Seguindo esse ritmo que nos leva para frente e para trás, nos deparamos com a sabedoria de Leda Maria Martins que segue nos emprestando as suas palavras e nos proporcionando uma ampliação da relação entre tradição e palavra e triturando o sentido da última, nos acrescenta:

> No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva (Martins,1997, p. 146).

A compreensão da relação da poesia e ancestralidade se amplia com a reflexão de Leda Maria, para quem a palavra ancestral se realiza no circuito entre tradição e transmissão. Ao definir a palavra como “sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance”, Martins reforça que o saber ancestral não se fixa, mas se efetiva na reedição contínua da fala e na resposta coletiva. O saber, portanto, é trazido por meio da palavra, e não se solidifica, não se petrifica nas linhas do tempo, mas se dissolve e se refaz na narrativa de quem leva essa palavra e assim, são absorvidos os pormenores e variações da coletividade a que está sendo apresentado.

É nesse ponto que a palavra se aproxima da ideia de acontecimento: ela só existe plenamente quando encarnada, quando dita, cantada, ouvida e respondida. Assim, a poesia — como a de Dorrico — não apenas representa a ancestralidade, mas a performa, fazendo com que ela se apresente no presente.

Bispo (2023), sempre cirúrgico nas suas falas e proposições, complementa o pensamento trazido por Martins e nos apresenta a ideia do que seria “uma guerra de denominações”, como vemos a seguir:

> Em outros escritos que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las. (Dos Santos, 2023, p.13).

Ao propor a “guerra das denominações”, Bispo evidencia que a palavra é também campo de disputa, sobretudo contra as imposições coloniais que tentam cristalizar sentidos e apagar epistemologias outras. Para ele, reconfigurar a linguagem é um gesto político e ancestral, pois permite que os saberes oriundos da oralidade não sejam capturados por categorias rígidas, mas permaneçam em movimento, como o curso de um rio que se transforma sem perder sua essência. Assim, a palavra não é um arquivo estático, mas um fluxo que se dissolve e se refaz conforme atravessa diferentes corpos e coletividades.

Correia (2025, p.13) também corrobora para esse entendimento onde palavra e ancestralidade se conectam e se expandem em um movimento espiralar, promovendo a compreensão da palavra como um princípio estético e dinâmico nas relações e na vida.

> Desse modo, a palavra é o que faz acontecer a poesia em sua vibração sonora, poética e plástica. A palavra, sem sua vibração sinestésica, é o alimento primeiro da poesia. Na palavra habita a ancestralidade e nela todos os tempos se desenvolvem, se amalgamam em um complexo movimento espiralar em que o tempo se ajusta, se desenvolve, vela, desvela, escurece e ilumina, agitando renovando a vida, fazendo acontecer um princípio ético-estético e dinâmico do mundo.

Nesse diálogo, a noção apresentada por Correia, de uma vibração poética e plástica da palavra, sintetiza essa dinâmica: na palavra habitam todos os tempos, que se cruzam, se ocultam e se revelam em um processo contínuo de renovação da vida. A poesia, então, emerge como uma das formas privilegiadas desse movimento, pois potencializa a vibração sonora, estética e sensorial da palavra. Em Dorrico, essa espiral se manifesta no ritmo reiterativo do poema; em Bispo, na reinvenção das denominações; em Correia, na compreensão da palavra como conexão viva com a ancestralidade.

Desse modo, para esses autores, a palavra e a poesia não são apenas meios de expressão, mas verdadeiras ferramentas de presentificação do ancestral. Ao serem ditas, cantadas ou escritas, as palavras convocam memórias, reativam saberes e inscrevem os sujeitos em uma continuidade histórica e espiritual, fazendo com que o ancestral não permaneça no passado, mas se manifeste, continuamente, no agora.

A poesia cantada ou escrita, nos revela essa vibração sonora e plástica relatada por Correia e nos remete à cerimônia ancestral cantada por Trudruá, onde o passo avança e se retrai, se repete e se esvazia ou ainda nos direciona à gira ancestral que Cristiane Sobral, nos apresenta, em seguida, em *Poesia Preta Feminina* presente em seu livro de poesias *Terra Negra*.

> Poesia preta feminina
>
> Tem cheiro bom de perfume
> Cor de azeviche
> Letras de cura
> Poesia preta feminina
> Preciosa na monotonia da paisagem
> Representa nossa diversidade
> Entra na roda com muito axé
> Poesia preta feminina
> Sinuosa, desfila no terreiro
> Em ritmo de partido-alto
> Também pode surgir elegante, de salto
> Contagiar batendo palma da mão
>
> É jongo, é jogo, é gira
> Pomba trazendo ventos de mudança
> Bate firme e demarca o espaço com esperança
> Tem atitude da nossa gente
> A rezar nos passos da diáspora
> Reinventado o compasso da história.
> (Sobral, 2017 p. 92).

A poesia de Cristiane Sobral é permeada e cintilada pela ancestralidade. Os versos curtos de seus poemas nos atravessam e nos ensinam sobre representatividade e sobre origem. Em *Poesia Preta Feminina,* Cristiane arma a roda e o movimento é claramente espiral. Nos versos “É jongo, é jogo, é gira”, Sobral intensifica essa conexão ancestral ao mencionar manifestações culturais e espirituais afrodiaspóricas. O jongo, dança e expressão musical de origem africana, representa memória e resistência negra no Brasil. A “gira” remete aos rituais espirituais afro-brasileiros, reforçando a ideia de circularidade e conexão entre passado, presente e futuro. Assim, a mulher negra é retratada como sujeito que carrega consigo a herança dos ancestrais e transforma essa memória em movimento, arte e luta. Cada verso tem ritmo, beleza, a sinuosidade do cipó apresentado por Bona e a cadência trazida por Dorrico. A firmeza de sua obra é marcada por arquétipos que representam o povo

negro e toda sua riqueza ancestral. “Tem cheiro bom de perfume, cor de azeviche, letras de cura”.

Cristiane reinaugura um espaço que há muito deveria ter sido ocupado pelas mulheres afro-brasileiras, pelas mulheres de cor que trazem em sua pele as marcas da opressão, mas também da beleza, do axé, da criação, da cura, do amor. A poesia de Sobral colore os muros brancos e pálidos da colonização com as cores mais vívidas presentes na literatura. A poetisa dá um tom de Brasil em seus versos, um tom modernista que se entrelaça aos cipós da paisagem ancestral, “a rezar nos passos da diáspora/ reinventando o compasso da história”. Poesia Preta Feminina, é jogo e é jongo, “bate firme e demarca o espaço”, uma bela cerimônia ancestral.

Quando Cristiane, que também é atriz e dramaturga, coloca a Pomba na gira, traz ainda aspectos da ancestralidade do povo afro diaspórico, traduz um continente em seus versos, não poupa prosopopeias e sinestesias para validar sua criatividade poética e, por fim, faz com que as referências do mundo literário se ampliem trazendo uma ótica plural para a poesia brasileira. No verso “Pomba trazendo ventos de mudança”, Cristiane Sobral mobiliza um símbolo profundamente ligado às espiritualidades afro-brasileiras. O termo “pomba” pode ser associado à entidade Pombagira, presente especialmente na Umbanda e em tradições afrodiaspóricas. Dentro da gira — espaço ritual de canto, dança, incorporação e circulação de energia espiritual — a Pombagira representa força feminina, autonomia, movimento e transformação.

Ao inserir essa referência na poesia, Sobral aproxima a poesia preta feminina de uma potência ancestral ligada ao feminino sagrado. A imagem da “pomba trazendo ventos de mudança” sugere renovação e ruptura com estruturas opressoras, sobretudo aquelas impostas historicamente às mulheres negras. A entidade, frequentemente associada à liberdade do corpo e da voz feminina, aparece como símbolo de resistência contra silenciamentos e marginalizações.

A poesia produzida por mulheres afro-brasileiras e indígenas é uma poesia nutrida da própria experiência, plasmada por contextos de luta e silenciamentos, oriunda das vozes de quem abriu caminhos para que elas pudessem falar, para que essas mulheres pudessem se colocar no mundo como vozes audíveis, como pessoas que carregam essas vozes, vozes de muitas outras, de muitos outros em suas falas. A jovem poeta Ellen Lima Wassu, também entra nessa roda poética e dedilha em

versos anafóricos esse poder da palavra feminina indígena. Os versos abaixo exemplificam essa força:

> estamos escrevendo os livros que deveríamos ter lido
> estamos retirando palavras do chão batido
> estamos acordando canções ancestrais,
> raiva e amor contido
> por amor a nós mesmos
> gente
> não de Primeiro Mundo
> mas de Mundos Primeiros.
>
> (Wassu, 2023, p. 32).

A escrita de Wassu, que faz parte do movimento de escrita feminina indígena jovem, traz ritmo, clareza e enfatiza sua raiz ancestral. Na contracapa de seu livro *Yby Kûatiara - um livro de terra (2023)*, Trudruá Dorrico, outra poeta indígena dessa geração, deixa uma dedicatória onde as insere no mesmo aquário poético Trudruá articula: “para a gente peixe que pisa e nada em muitos mundos, fazer poesia é ancestral”. As duas poetisas nutrem uma amizade onde a vida e a literatura se entrelaçam.

Trudruá segue sua dedicatória afirmando que se sente segura para ler a obra de Wassu, pois está certa de que não haverá em sua escrita ambiguidade colonial na polissemia das palavras e que a união de suas escritas permite que ambas tracem coletivamente uma trilha, aberta pela poesia onde se possa lutar contra o garimpo, contra a língua e a mentalidade portuguesa que ainda se encontra no poder. Dorrico ainda pontua: “um corpo wassu-cocal atravessa o Atlântico, e volta. Mais certa, mais ancestral, mais forte, curando toda contradição com ritual.”

Tanto Wassu quando Dorrico procuram, por meio de suas obras, ir além das demarcações de suas aldeias. Levam suas poesias para além-mar, traduzindo suas necessidades e suas lutas para outros idiomas. Retiram as palavras do “chão batido” e fixam seus versos não em uma exigência secular de fazer literatura nos modelos eurocentrados de Primeiro Mundo, mas dos Mundos Primeiros, da geração avó, dos ancestres de seus povos Wassu-Cocal-Macuxi.

Trudruá Dorrico, em *Manifesto da Literatura Indígena Contemporânea*, poesia presente em *Tempo de Retomada* condensou a definição da poesia indígena e todas as suas singularidades sem deixar de pontuar os aspectos estéticos e políticos

de seu povo. Ela considera as possibilidades de um poema dialogado, onde saltam interrogações que reivindicam sua pele e sua origem.

Manifesto da Literatura Indígena Contemporânea

A poesia é dos nossos ancestrais: das árvores,
do gavião-rei e todos os animais.
É a poesia do agora.
É a poesia da revolta.
Subversiva.
É a poesia de vôs. De Makunaimî, Anikê e Insikiran!
(...)
Escrevemos para honrar nossos antepassados.
Escrevemos para determinarmos nosso próprio destino.
Autodeterminação.
Basta de desculpas antropofágicas, de boas intenções,
cheias de homenagens e inspirações.
Chega de tomar nossas identidades e narrativas,
transformadas em espaço de ocupações brancas.
Basta de apropriações.
Queremos autodeterminação!
Somos originários.
A nossa poesia é a do Boto, da Cobra-Grande, do Curupira,
do Mapinguari, da Matinta, do Djatchy.
São os encantados que vêm do corpo da floresta para o
branco corpo desta pintura-escrita, como diz o poeta vivo
Kaká Werá.
Somos vozes da terra. (...)
Garimpo, exploração e pulverização são palavras-ideias
que devoram a terra. Queremos outra linguagem, pois
nossa língua canta a terra.
(...)
O bom selvagem nunca nos salvou.
A antropofagia nunca nos salvou.
Ou você já viu alguém que é chamado de selvagem e
primitivo ser tratado como gente?
Self-determination.
Moquém Surarî
Karib or not Karib? Tupi, Jê, Karib, Aruak, Yanomami
O nosso mundo é do "e" mais "e" mais "e".
Não do "ou".
Autodeterminação.
Para dizer que nossas terras não cabem na topografia
e fronteiras do Brasil.
Etnoterritórios.
O coma colonial é assim: perverso. Implacável.
Onipresente. Basta!
A nossa resistência é ancestral.
Um poema é indígena quando entoado
por um corpo indígena.
Ameríndio?
Quantas vezes nove vocês vão camuflar
a vontade de subserviência?

> Nosso corpo reverencia a floresta, não pessoas.
> Nossa poesia é somente daquilo que somos.
> E somos Terra.
> (...)
> (Dorrico, 2023, p. 90-93).

Dorrico escreve com uma inteligibilidade invejável um manifesto que procura sobrepujar outro manifesto escrito quase cem anos antes. Ao que parece, o "Manifesto Antropofágico" (1928) do modernista Oswald de Andrade não abarcou todas as considerações e necessidades dos povos indígenas. "Tupi or not tupi, this is the question", ele dizia. E embora o poeta modernista estivesse muito à frente de seu tempo e valorizasse as ideias voltadas a um Brasil mais indígena, é possível inferir no manifesto de Dorrico que ainda ficaram muitas lacunas nesse movimento antropofágico modernista. Essa afirmação ganha destaque quando ela diz: "a antropofagia nunca nos salvou". A obra de Oswald não abarcou as especificidades do que é ancestral, não abraçou os seres da floresta pela visão do indígena, não detalhou sua cosmologia e as explicou em sua língua materna. O modernista não se envolveu numa luta política direta pela causa indígena.

Para Dorrico, "um poema é indígena quando entoado por um corpo indígena" e por isso, um manifesto indígena escrito por uma mulher indígena faz todo o sentido. A poeta complementa: "Nossa poesia é daquilo que somos. E somos terra". Durante cada estrofe fica clara a intenção de Dorrico em colocar em primeira pessoa do plural suas apelações. O pronome "nosso" é sentido na alma Macuxi.

No primeiro verso ela nos dá a primeira ideia do que representa a poesia indígena para ela - e é simplesmente a poesia de seus ancestrais. Durante a primeira estrofe ela segue matizando definições: "a poesia do agora, a poesia da revolta." Dentro do escopo dessas três definições, coexiste um mundo cheio de significados e valores próprios de quem tem a natureza como inspiração, como ponto de partida e é capaz de, a partir de sua visão-indígena-de-mundo, criar um rizoma de significados. Nota-se também que durante todo o manifesto, Dorrico pontua ritmicamente e endereça sua poesia àqueles a quem quer declarar a independência intelectual e cultural indígena, como quem lança uma flecha e sabe bem quem quer acertar o peito.

Cada autora dessa pesquisa procura retratar a ancestralidade sob uma ótica particular e isso enriquece a construção do conceito do que é ancestral. Nessa trama, podemos acrescentar as ideias de Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga, historiadora de origem aimará e professora emérita da Universidad Mayor de San

Andrés, em La Paz na Bolívia. Em seu livro, *Um mundo ch'ixi é possível*, reelabora alguns paradigmas sobre a sociedade boliviana, que é, em sua maioria indígena. Cusicanqui (2024, p.102) levanta a bandeira da igualdade de inteligências e poderes cognitivos e reitera que se faz necessário "assumir a equivalência de capacidades cognitivas como "uma premissa básica", algo que, segundo ela, não se dá em nossas sociedades, pois há uma cadeia de desprezos coloniais que "pressupõe a ignorância do índio e se infiltra nos poros do cotidiano para erigir os muros do senso comum". A socióloga acrescenta:

> cria-se um espaço de negociações, mas também um espaço de paródia e de retóricas de convencimento mútuo para jogar com este mundo de espelhos deformantes que, de alguma maneira, constitui o colonialismo. Tanto a partir de cima quanto de baixo foi criado um espaço de confluência, um espaço *taypi,* no meio, que é um espaço *Ch'ixi* em que habitam os que pensam que o mundo "índio" não está fora, mas dentro de nós; habita-nos. (p.156).

A autora ainda enfatiza que, partindo dessa ideia de igualdade de inteligências e poderes cognitivos, impressos nas premissas de uma bússola ética, poderá ser tecida uma epistemologia *Ch'ixi*, termo aimará que se refere a uma coloração cinza, formado por pequenas manchas pretas e brancas que se tornam cinzas apenas quando vistas a uma determinada distância. Cusicanqui explica que *Ch'ixi* é um devir, e nos esclarece que o conceito pode nos libertar de estar presos as disjuntivas de um ou outro modo: ou somos pura modernidade ou somos pura tradição? Ela enfatiza que se pode ser as duas coisas não fundidas, porque essa fusão tende a privilegiar somente um lado.

É de extrema relevância esse estudo sociológico e epistemológico de Cusicanqui, pois sua fala exemplifica a importância de tratar a produção intelectual indígena feminina de igual para igual dentro do lócus literário mundial, não como uma mescla ou uma fusão, mas partindo de um lugar em que ambas as produções literárias possam conviver no cenário acadêmico de uma forma não hierarquizada. Assim, tomando por certo a equivalência das capacidades cognitivas, expressas na diversidade de línguas e epistemes, pode-se alcançar, ainda segundo a autora, uma epistemologia *Ch'ixi* de caráter planetário que nos enraizará em nossas comunidades constituindo uma ecologia de saberes.

Na nossa teia de verbetes, versos e definições, acrescentamos a visão de mundo de Adriana Pesca ou Hitxá Pataxó, poeta, ativista e educadora, nascida na Terra Indígena de Coroa vermelha, em Santa Cruz Cabrália no sul da Bahia, pertencente ao povo Pataxó, tem em suas raízes uma combinação perfeita para exprimir a diversidade cultural do nosso país. Sua mãe, indígena, seu pai, um homem negro, sua avó parteira e seu avô um artesão. Uma árvore genealógica que tem em seus galhos, os componentes que formam o solo fértil de uma poesia que envolve a escrita-resistência e o construto de corpo-território indígena.

Em seu livro de poesias intitulado *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas* (2025, p. 18), Hitxá Pataxó abre caminhos para uma poesia firmada em uma escrita consciente e direcionada e nos revela sua intenção poética quando em sua poesia intitulada *Poética Ancestral*, lança o seguinte questionamento: “Quanto vale um saber ancestral?”.

Poética Ancestral –

Quanto vale um saber ancestral?
Vale mais de quinhentos anos de história,
de grito engolido,
de uma vasta memória,
de silêncio rompido,
de imagem distorcida,
de genocídio
e de extermínio na vida.
Mas que não seja só esta
a voz que se ouve.
Que seja também a da força
desse reexistir
do que ainda nos resta
a restituir.
Que seja a do encontro
das vozes que ecoam,
dos cantos sentidos,
da poesia dita.
Que seja a do afeto
e não da dor sentida.
Encontro de vozes,
sentires,
saberes.

A resposta à pergunta do primeiro verso cria um emaranhado de vozes onde escrita, oralidade, memória, corpo e gritos abafados pela colonização se

entrelaçam em um saber ancestral plasmado pela dor e, também, pela resistência. E essa ancestralidade, segundo a poeta pataxó, é um lugar de encontro de vozes que ressoam afetos e dores. São silêncios que falam por meio do fio ancestral que nunca se dissolve, que nunca arrebenta. Encontro de sentires, devires, rezos e saberes.

No poema, os versos “de grito engolido”, “de silêncio rompido” e “de imagem distorcida” revelam marcas profundas da colonialidade, evidenciando como diferentes povos tiveram suas vozes negadas e suas identidades deformadas pelos discursos dominantes. Entretanto, Cristiane não permanece apenas na denúncia da dor histórica. Ela institui a ancestralidade como força de permanência e reconstrução, perceptível no verso “da força / desse reexistir”. O termo “reexistir” é central, pois indica não apenas sobreviver, mas recriar modos de existir a partir da memória ancestral, reafirmando identidades e saberes historicamente marginalizados.

Além disso, o poema desloca o foco da violência para o afeto e a reconstrução coletiva: “Que seja a do afeto / e não da dor sentida”. A ancestralidade, portanto, não é retratada apenas como lembrança do sofrimento histórico, mas como potência capaz de produzir encontros, cura e pertencimento. O fechamento do poema — “Encontro de vozes, / sentires, / saberes” — sintetiza essa visão ancestral baseada na conexão entre memória, emoção e comunidade. Assim, a poética ancestral apresentada no texto reafirma que os saberes herdados dos ancestrais permanecem vivos através da coletividade, da oralidade e das práticas de resistência cultural.

Para dar o ponto arremate nessa costura poética, propomos a leitura do poema “brincadoras”, de Ellen Wassu presente no livro *Yby kûatiara: um livro de terra*. Essa poesia conversa e brinca com a poesia de Hitxá, a fim de minimizar a rigidez do verso questionador.

> quem acorda corpo ancestral em luta
> com território sitiado e alvo no meio da testa
> sabe que são tempos difíceis
> para fazedores de brinquedos com palavras.
> (p. 36).

Em ambas as poesias, o corpo ancestral é alvo e grito engolido, é sustentáculo de vozes que retumbam no tempo, vozes-memória em luta. Vozes que sentem, mas que não se cansam de resistir. É para isso que as mulheres indígenas e afrobrasileiras precisam continuar escrevendo: para registrar suas vidas-memórias e as histórias de seus povos no tempo ancestral.

1.2.2 Espaço e tempo ancestral

O espaço ancestral analisado nas poesias das autoras afro-brasileiras e indígenas perpassa por vilas, povoados, terras indígenas demarcadas e não demarcadas, periferias, comunidades ribeirinhas, pelo sertão brasileiro, por favelas e quilombos onde ainda se ouve ecos de escravidão e de exploração, mas que ressoa no chão de terra batida e ao redor de fogueiras a voz da resistência e da sabedoria popular.

Todos esses territórios possuem um ponto em comum: são sítios onde a oralidade é o plasma da comunidade, e, por sua vez, de uma memória coletiva. São espaços regidos pela interação do homem com o que o cerca. Esse espaço, que pode ser físico, psíquico ou fisiopsíquico, é o ambiente em que a memória e o saber ancestral são orquestrados de modo a gerar uma gnose comunal específica. Nas poesias femininas indígenas e afro-brasileiras é comum encontrar esse espaço psíquico ou fisiopsíquico representado metaforicamente muitas vezes pela cabeça, pela pele, pelos pés, pelo ventre, pela aldeia, pela voz, pela casa dos pais, pelo rio entre outros.

O poema de Trudruá Dorrico (2023), intitulado “Pemonkon”,[4] nos traz alguns elementos que nos permitem localizar dentro da narrativa poética, um esboço do que pode vir a ser o espaço ancestral descrito acima. Os seguintes versos nos inserem nessa trajetória alegórica em relação ao espaço como um componente elementar da ancestralidade:

Pemonkon
Meus avós navegaram
A primeira canoa
Das águas dos deuses
Eu remo
Em direção ao sonho
À palavra antiga

Eu sempre volto
Um passo atrás
- é princípio ancestral
E afundo e emerjo
Nessas águas encantadas

[4] Pemonkon significa gente verdadeira. Dorrico, (2025): Introdução à literatura indígena de Roraima: o gênero Panton/Pantoni.

- elas são meu corpo.

(Dorrico, 2023, p.81).

Nos primeiros versos, Dorrico discorre sobre a sua conexão com os saberes dos seus ancestrais por meio da palavra. O *logos* logo se configura como liame nessa relação fertilizada pelo tempo. Diante das minúcias de sua poesia, a primeira canoa é a gênese, a palavra é fonte de vida e os saberes ancestrais são alimento para o presente. O espaço, nessa narrativa, é um ambiente fisiopsíquico, onde a simbiose entre seu corpo físico e o rio de águas encantadas, é o espaço representativo do conhecimento gerado por seus ancestrais.

Esse movimento de retorno ao passado, reiterado pelo verso “eu sempre volto um passo atrás”, nos remete à representação do ideograma Sankofa e representa o resgate da memória e da sabedoria ancestral, onde as experiências passadas e o conhecimento apreendido são a fonte de inspiração para o futuro.

Nos últimos versos do poema, Dorrico elabora: “E afundo e emerjo / nessas águas encantadas / elas são o meu corpo”. Quando a poeta relaciona as águas encantadas com o seu próprio corpo, ela transforma o elemento espaço em uma alegoria complexa, como quem tece uma teia de conexões, reacendendo o debate da integração dos seres, do todo, da interconexão elementar a que estamos submetidos enquanto indivíduos.

Para ampliar o conceito de espaço ancestral, podemos analisar os versos presentes no poema *Vozes Mulheres* de Conceiçao Evaristo (2017), poema esse que iremos explorar em sua totalidade mais ao fim da nossa pesquisa e que também remonta à concepção de que o espaço onde a ancestralidade se expande, normalmente, não se trata somente de um lugar físico, mas sim de um entrelugar, [5]de um pulsar, de uma energia que corre pelo ambiente e que se cataliza no nosso corpo. Analisemos os seguintes versos:

A voz da minha filha
recorre em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.

[5] O conceito de “entre-lugar” foi formulado pelo escritor, ensaísta e crítico literário brasileiro Silviano Santiago em 1971. O termo aparece inicialmente no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, texto posteriormente incorporado à obra Uma literatura nos trópicos, publicada em 1978.

> Na voz da minha filha
> se fará ouvir a ressonância
> o eco da vida-liberdade.
>
> (Evaristo, 2017, p. 24).

Assim como no primeiro poema de Dorrico, onde as águas encantadas se materializam na vitalidade do corpo do eu lírico, de mesmo modo, o espaço ancestral é, nos versos de Evaristo, a voz de sua filha, que traz consigo a voz de todas as mulheres de sua ascendência. Não se trata de uma voz, como um simples som produzido pela vibração das cordas vocais, mas sim uma evocação visceral de toda uma genealogia que não só reverbera vibrações de um passado cheio de dor, mas que transforma essa atmosfera em um espaço de transmutação e desdobramento. Esse espaço psíquico é remontado em diversas poesias de mulheres indígenas e afrobrasileiras. Em *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas*, Adriana Pesca (2025, p.48), ratifica essa afirmação com o poema *Minha aldeia mora em mim*, e nos apresenta o espaço ancestral representado por sua aldeia, que ora é um espaço físico e ora é um espaço psíquico. Examinemos os versos abaixo:

> Minha aldeia mora em mim
>
> Moro em minha aldeia, e minha aldeia mora em mim.
> Moro na cidade, e minha aldeia mora em mim.
> Nos espaços onde finco o pé, qualquer pedaço de chão
> Não me torna menos que sou, nem apaga minha missão.
> Eu sou minha aldeia, meu povo, minha nação,
> povos, etnicidade, sangue e ancestralidade.
> Minha aldeia mora em mim,
> em meu falar, em meu sentir:
> cantos,
> contos,
> encantados.
> Minha aldeia mora em mim,
> e convém que eu entenda
> e respeite meu passado.

Assim como no poema de Dorrico em que o rio e seu corpo se transformam em um espaço ancestral, nos versos de Pesca, a aldeia se torna um espaço inseparável de seu corpo, se fundindo numa relação que não se pode distinguir entre o plano corpóreo e cósmico. A aldeia, assim como a voz no poema de Evaristo, representa o espaço ancestral. E para além de quem veio antes, a aldeia, nesses versos, representa tudo que circunda o eu lírico, o espaço ancestral passa a ter,

portanto, uma infinidade de sentidos. A aldeia está nos cantos e nos contos, no falar e no sentir e transcende o espaço físico. Os versos “a aldeia mora em mim”, “eu sou minha aldeia” reiteram esse espaço de fusão e de imbricação com a vida.

A afirmação “Minha aldeia mora em mim” estrutura toda a construção poética, funcionando como eixo de sentido e como recurso de repetição que reforça a ideia de interiorização do espaço ancestral. A aldeia aparece simultaneamente como lugar físico e como espaço psíquico, uma vez que acompanha o sujeito mesmo em contextos de deslocamento, como quando o eu lírico afirma: “Moro na cidade, e minha aldeia mora em mim”. Essa duplicidade revela que o pertencimento não se limita ao território material, mas se inscreve no corpo, na memória e na identidade. O espaço ancestral, nesse caso, é móvel e relacional, constituído pelos vínculos com o povo, a cultura e a ancestralidade — “povos, etnicidade, sangue e ancestralidade”. Além disso, a enumeração “cantos, / contos, / encantados” evidencia a dimensão oral e simbólica desse espaço, aproximando-o de práticas culturais que mantêm viva a memória coletiva.

No poema de Adriana Pesca, a estrutura se organiza em torno da repetição do verso “Minha aldeia mora em mim”, que funciona como um refrão e como eixo semântico do texto. Essa repetição não apenas reforça a ideia de interiorização do espaço ancestral, mas também cria um ritmo circular, reiterativo, que sugere continuidade e permanência. Além disso, há um uso significativo do paralelismo sintático, perceptível em construções semelhantes que se repetem ao longo do poema, contribuindo para a coesão e para a musicalidade do texto. A enumeração presente em “cantos, / contos, / encantados” introduz uma dimensão sonora e simbólica, marcada pela aliteração e pela progressão de sentidos, evocando práticas culturais e espirituais. Estruturalmente, o poema também promove uma fusão entre sujeito e coletividade, como se observa no verso “Eu sou minha aldeia, meu povo, minha nação”, no qual o eu lírico se expande e incorpora o território e a ancestralidade, rompendo com a ideia de individualidade isolada.

Um outro poema de autoria indígena feminina que conversa em paralelo com a poesia de Hitxá, é o poema de Eliane Potiguara intitulado “Eu não tenho a minha aldeia.” Partindo da mesmo ponto que a escritora indígena baiana, Potiguara descreve o espaço ancestral como um lugar de aprendizado, um lugar de sororidade em que são compartilhados os valores intrínsecos ao seu povo, à sua comunidade.

Eu não tenho minha aldeia

Eu não tenho minha aldeia
Minha aldeia é minha casa espiritual
Deixada pelos meus pais e avós
A maior herança indígena.
Essa casa espiritual
É onde vivo desde a mais tenra idade
Ela me ensinou os verdadeiros valores
Da espiritualidade
Do amor
Da solidariedade
E do verdadeiro significado
Da tolerância.

(Potiguara, 2018b, p. 151).

De modo semelhante, no poema de Eliane Potiguara, a negação inicial — “Eu não tenho minha aldeia” — não indica ausência, mas deslocamento de sentido. Ao afirmar que sua aldeia é uma “casa espiritual”, a autora redefine o espaço ancestral como herança imaterial, transmitida pelas gerações anteriores. Essa casa, “deixada pelos meus pais e avós”, constitui um espaço de formação ética e afetiva, responsável por ensinar valores como amor, solidariedade e tolerância. Assim, o espaço ancestral não se limita à terra, mas se configura como um lugar de saber e de existência, que acompanha o sujeito ao longo da vida. Tal como no poema de Pesca, há uma interiorização do território, que passa a existir dentro do indivíduo, sustentando sua identidade mesmo diante de possíveis deslocamentos físicos.

Os poemas “Minha aldeia mora em mim”, apresentado por Adriana Pesca, e “Eu não tenho minha aldeia”, de Eliane Potiguara, estabelecem um diálogo profundo em torno da noção de espaço ancestral, concebido não apenas como território físico, mas como dimensão simbólica, espiritual e identitária. Em ambos os textos, a aldeia deixa de ser compreendida exclusivamente como lugar geográfico e passa a ser internalizada pelo sujeito, configurando-se como um espaço vivido, incorporado e continuamente atualizado. Essa perspectiva rompe com uma visão ocidental de espaço como algo fixo e delimitado, propondo, em seu lugar, uma compreensão dinâmica e incorporada, em que o sujeito é simultaneamente habitante e extensão de sua aldeia.

Ainda na trilha sinuosa que compõe o percurso para o entendimento desse espaço ancestral, nos atemos a outro poema de Hitxá, presente em *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas*:

Palavra-flecha

[...]
Em defesa de nossas memórias,
flechas encontraram outros caminhos
e foram lançadas de memórias outras,
flechas certeiras da palavra,
que romperam os silêncios milenares.

Em defesa de nossas memórias,
flechas fincaram o chão,
cravando no imaginário social,
de Pindorama[6] a *Abya Yala*
nossas vozes ancestrais.

(Pesca, 2025, p. 48).

Nesse poema, Hitxá evoca o poder da palavra que constitui memórias ancestrais. E por meio dessas palavras ou como afirma a poetisa, por meio dessas palavras-flechas, é possível firmar nesse espaço psíquico, nesse imaginário social, as vozes ancestrais. Podemos desdobrar essa afirmação e dizer que as palavras lançadas ao mundo como flecha, ou seja, com uma intencionalidade dirigida servem como espaço de propagação da memória e rompem silêncios. As palavras-flecha assumem então uma espacialidade, elas se projetam no imaginário social, são cravadas na memória e no tempo ancestral.

Revisitando alguns trechos do livro *Performances do Tempo Espiralar: poéticas do corpo- tela* de Leda Maria Martins, quando a escritora faz uma releitura da festa do Congado em Minas Gerais, podemos compreender diversos aspectos simbólicos, históricos e políticos dessa manifestação, que para a autora não se trata apenas de folclore ou manifestação religiosa, mas sim de um sistema complexo de resistência, linguagem e arquivo vivo memória da memória negra no Brasil**.** Martins desenovela aspectos da ocupação espacial voltada à ancestralidade e afirma que para o congadeiro, o saber também institui-se espacialmente. A autora elabora a afirmação anterior da seguinte maneira:

[6] Pindorama (em tupi, *Pindó-rama*; Terra dos Palmeiras) era como os falantes de tupi-guarani dominavam suas terras.

Abya Yala é o nome usado pelos povos originários para designar América Latina.

> Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado. Os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em tornos de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados e trilham novas estradas. As sonoridades ondulantes e os movimentos que as engendram, ou que são por elas estimulados, constroem as coreografias de uma circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha (Martins; 2021, p. 133).

Na visão de Martins, o espaço físico, uma vez revisitado, ganha um contorno circular que confere a esses lugares um poder sacro, como se a energia vital dos que ali estiveram antes se conectasse a essa gira espiralar do tempo. O espaço ancestral passa a ser então a ocupação espacial dos corpos em movimento, os sons que se repetem e se dissipam nos movimentos corporais coreografados, na marcha cadenciada da procissão.

Pegando como gancho esses movimentos coreografados da escrita de Leda Maria, temos os versos de Hitxá, que segue marcando compasso em *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas* e cadência ritmo e rima, restabelecendo a relação espaço-tempo dentro da nossa pesquisa.

> Awê Herwê
> [...]
> No zoar do maracá e na batida dos pés,
> o corpo demarca o tempo
> um território sagrado;
> é território em movimento.
> (PESCA, 2025, p.50).

No poema de Hitxá, o verso “no zoar do maracá e na batida dos pés, / o corpo demarca o tempo” já evidencia uma ruptura com a concepção ocidental de tempo linear e abstrato. O tempo, nesse contexto, não é uma medida externa, mas algo que se realiza no corpo, no gesto e no ritmo. Essa materialização do tempo aproxima-se diretamente da formulação de Leda Maria Martins, segundo a qual o tempo espiralar se manifesta por meio da performance, sendo continuamente atualizado no presente. Quando o poema afirma que o corpo “demarca o tempo / um território sagrado; / é território em movimento”, ele transforma o tempo em espacialidade, isto é, em algo que se inscreve no espaço vivido e praticado. Tal perspectiva converge com a ideia de que tempo e espaço são “imagens mutuamente

espelhadas", pois o corpo, ao ocupar o espaço em movimento, produz o tempo e, simultaneamente, é produzido por ele.

Leda Maria Martins (2021) segue nos direcionando acerca da relação tempo- ancestralidade.

> Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteios ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (Martins; 2021, p. 132 a 134).

Essa dinâmica espiralada também se revela na dimensão ritualística evocada pelo poema "Awê Herwê". O "maracá" e a "batida dos pés" remetem a práticas coletivas e ancestrais, nas quais som, ritmo e movimento constituem formas de transmissão de saber. Nesse sentido, o tempo não é apenas vivido, mas encenado e reencenado, o que reforça seu caráter espiralar: cada performance reativa o passado, reinscrevendo-o no presente e projetando-o para o futuro. Essa concepção encontra eco na afirmação de Leda Maria Martins de que o acontecimento é "presentificado" pela voz e pelo gesto da ancestralidade, configurando um movimento contínuo de retorno e transformação.

Correia (2025) pesquisa aspectos voltados à ancestralidade e se apresenta a fim de nos reiterar sobre a importância da presença indígena na literatura, firmando tempo e espaço ancestral na memória coletiva, no imaginário social contemporâneo.

> Se o tempo não se separa da ancestralidade, ninguém melhor que os povos originários, os que estão com os pés fincados no chão, os que se conectam e se eternizam na ancestralidade, para nos lançarmos nesse "futuro ancestral", marcado pela imanência do tempo que acontece em nossos corpos, em nossa memória e em nossas vidas. Dito de outro modo, se o futuro é ancestral, é porque a imanência do presente nos envolve, nos faz girar em torno de nós mesmos e buscar na nossa sabedoria ancestral o fio da nossa memória e da nossa ancestralidade (CORREIA; 2025, p. 9).

O poema "Awê Herwê" apresenta uma construção estética e simbólica do tempo que dialoga diretamente tanto com a noção de tempo espiralar formulada por Leda Maria Martins quanto com a reflexão filosófica de Correia acerca do "futuro

ancestral". A partir de uma linguagem marcada pela performatividade e pela centralidade do corpo, o texto poético articula tempo, espaço, memória e ancestralidade como dimensões indissociáveis da experiência.

Ao afirmar que o tempo acontece "em nossos corpos, em nossa memória e em nossas vidas", o filósofo destaca a imanência do tempo, isto é, sua inseparabilidade da experiência vivida. Essa ideia está presente no poema quando o corpo é apresentado como território sagrado e em movimento, lugar onde o tempo se manifesta e se renova. Além disso, a noção de que o futuro é ancestral — ou seja, de que ele se constrói a partir da sabedoria herdada — pode ser relacionada ao caráter genealógico do tempo no poema, em que a repetição dos gestos e ritmos não representa estagnação, mas continuidade dinâmica. Assim, tanto no pensamento de Correia quanto no poema, o tempo não se projeta para frente de forma linear, mas gira, retorna e se reconstrói a partir da memória.

Do ponto de vista estrutural, o poema reforça essas concepções por meio de escolhas formais que aproximam sua linguagem da oralidade e da performance. O uso de versos livres, sem rigidez métrica, permite que o ritmo seja guiado pela cadência do corpo e dos sons evocados no texto, como o "zoar do maracá" e a "batida dos pés". A presença de imagens sensoriais intensifica a dimensão corporal da experiência, enquanto a concisão dos versos cria um efeito de densidade simbólica. Além disso, a disposição dos versos contribui para a ideia de movimento e de fluxo contínuo, refletindo, no plano formal, a própria lógica do tempo espiralar.

Outro aspecto relevante é a centralidade do corpo como eixo organizador do poema. Diferentemente de uma poesia centrada na interioridade abstrata, "Awê Herwê" inscreve o sujeito em uma dimensão coletiva e performática, em que o corpo é simultaneamente arquivo de memória e agente de atualização do tempo. Essa característica aproxima o texto das poéticas indígenas e afrodiaspóricas, nas quais o conhecimento se constrói na relação entre corpo, território e ancestralidade.

Retomando às vozes ancestrais entoadas em *Palavra-flecha,* nos rendemos à escrita assertiva e necessária de Conceiçao Evaristo, escritora e poeta afro-brasileira que tem deixado sua marca de força e de coragem na Literatura Brasileira Contemporânea. Ensaísta renomada, tem na poesia o espaço ideal para lançar suas flechas ancestrais em direção ao futuro e contribuir com o emaranhado de conceitos em relação ao tempo ancestral. Nos atemos, portanto, ao poema *Vozes-mulheres* presente em *Poemas de Recordação.*

Vozes-mulheres

A voz da minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
Ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz da minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz da minha filha
recorre em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz da minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

(Evaristo, 2021, p. 24 e 25).

A construção do tempo ancestral no poema acima se realiza por meio de uma estrutura poética que articula memória, oralidade e continuidade geracional. O poema se organiza a partir de uma progressão de vozes femininas — bisavó, avó, mãe, eu lírico e filha — que não apenas indica uma sucessão temporal, mas instaura uma concepção de tempo que se acumula e se reinscreve no presente. Essa dimensão ancestral é reforçada estruturalmente pela repetição anafórica da expressão “A voz de…”, que funciona como eixo organizador da obra e cria um efeito de eco, sugerindo que as experiências do passado permanecem reverberando nas

gerações seguintes. O tempo, assim, não é linear nem encerrado, mas contínuo e ressonante.

A progressão estrutural do poema acompanha também uma transformação do tempo ancestral: das vozes marcadas pela dor e pela opressão — associadas ao passado escravocrata — até a voz da filha, que sintetiza e ressignifica todas as anteriores, projetando um futuro, de "vida-liberdade". O verso "O ontem – o hoje – o agora" condensa essa concepção temporal, revelando uma simultaneidade em que diferentes tempos coexistem e se articulam. Dessa forma, a estrutura do poema materializa o tempo ancestral como um movimento espiralar, em que passado, presente e futuro se interligam por meio da memória e da voz.

Adriana Pesca (2025), é poeta e ativista, traz em suas temáticas de pesquisa a escrita-resistência indígena, temáticas acerca do tempo relacionada à memória e à ancestralidade e poéticas do corpo-território indígena, tema que será desenvolvido nessa pesquisa mais a seguir. O poema abaixo, intitulado *Memórias,* nos dá amostras de como a escrita de Pesca é necessária para a compreensão do tempo ancestral abordado nessa pesquisa.

Memórias

Antes, apenas resquícios de tempo

Hoje, pedaços que costuram vidas
Antes, recorte de uma velha história.
Hoje, a parte que traduz as idas.

São nelas que o tempo se refaz,
põe-se a brincar de eterno,
ensimesma-se, representa-se, se apraz
e deixa- se ser tão paterno.

Nas memórias da infância, a gênese.
Nas memórias da luta, a razão.
Nas memórias de um ovo, a etnogênese.
Nas memórias de um ser, sua revelação.

Memórias são como marcas de vidas
que se desabrocham em cada canto ido.
São símbolos de certas feridas

que o tempo revelou abrigo.
(Pesca, 2025, p.36).

Nos primeiros versos, o poema estabelece um contraste entre passado e presente — “Antes, apenas resquícios de tempo / Hoje, pedaços que costuram vidas” —, sugerindo que aquilo que parecia fragmentado ou distante se reorganiza, no presente, como elemento constitutivo da existência. Essa ideia de costura é central, pois indica que o tempo não se perde, mas se reinscreve continuamente, compondo a vida a partir de múltiplas camadas. Tal perspectiva aproxima-se da noção de tempo ancestral apresentada por Leda Maria Martins, segundo a qual o tempo não se limita a uma linearidade progressiva nem a uma repetição fechada, mas se configura como um movimento espiralar, no qual as experiências retornam, se transformam e ganham novos sentidos. Assim, quando o poema afirma que “o tempo se refaz” e “brinca de eterno”, evidencia-se essa dinâmica de constante recriação, em que o passado é reativado no presente. Correia (2025), reitera os apontamentos acima:

> Reconhecer a trajetória de vida de cada um e toda memória ancestral é fundamental para sabermos para onde iremos, pois é esse reconhecimento da experiência ancestral no tempo que faz com que nos aproximemos cada vez mais de nós mesmos. Dito de outro modo, o saber ancestral é relacional, rizomático, se prolifera e se multiplica nas conexões, nos acoplamentos múltiplos, isto é, se dá por confluência, lembrando brevemente o ancestral intelectual quilombola brasileiro Antônio Bispo dos Santos (Correia, 2025, p.6).

Essa concepção também se manifesta na forma como o poema organiza semanticamente as memórias. Ao afirmar “Nas memórias da infância, a gênese. / Nas memórias da luta, a razão”, o texto atribui às diferentes experiências vividas funções estruturantes na constituição do sujeito. A memória não é apenas lembrança, mas fundamento — ela explica a origem, orienta o sentido e revela a identidade. Nesse aspecto, o poema dialoga com a reflexão de Correia, que destaca a importância de reconhecer a trajetória de vida e a memória ancestral como forma de compreender o próprio caminho. A ideia de que “o saber ancestral é relacional, rizomático” pode ser percebida na multiplicidade de imagens do poema, em que diferentes tempos e experiências se conectam, formando uma rede de significados que se expandem e se multiplicam.

Além disso, o verso “Nas memórias de um ovo, a etnogênese” introduz explicitamente a dimensão coletiva e cultural do tempo, indicando que a memória não se restringe ao indivíduo, mas envolve processos de formação identitária de um povo. A etnogênese, nesse contexto, reforça a ideia de que o tempo ancestral é também um

tempo de constituição cultural, marcado por continuidades, rupturas e recriações. Essa perspectiva está em consonância com a noção de confluência apresentada por Antônio Bispo, na qual o saber ancestral se constrói por meio de conexões e encontros, e não de forma isolada ou linear.

Outro aspecto relevante é a personificação do tempo, que “brinca”, “se representa” e “se apraz”. Essa escolha estilística atribui ao tempo uma dimensão viva e ativa, afastando-o de uma concepção abstrata e mecânica. O tempo, nesse poema, é agente e participante, interage com as memórias e com o sujeito, criando uma relação de intimidade — reforçada pelo adjetivo “paterno”. Tal representação contribui para a ideia de que o tempo ancestral não é externo ao indivíduo, mas constitutivo de sua própria existência.

Nesta linha de pensamento relacionada à temporalidade, analisaremos um último poema também de Adriana Pesca presente *em Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas*:

> Meu ser, minha voz
>
> A história que me identifica, as marcas que me definem.
> Traduções de uma cultura, de um povo, de um tempo.
> Resgate de tantos outros, recuos, enfrentamentos.
> Forças motrizes de nosso encorajamento.
> Um ser, mesmo indivíduo, nunca se sabe sozinho;
> também carrega consigo memórias do próprio ninho.
>
> Se em muito tempo de história muitas vozes se calaram,
> Tantas foram as traduções que a nosso ser se somaram,
> vozes também se firmaram por meio da tradição
> e ali se eternizaram dando ao tempo sua menção.
> Mas, a esse mesmo tempo, de quem se fez impassível
> fez cantos de encantamentos, tirou da voz o audível.
>
> E dessa viva memória muitas vozes coexistem,
> mantendo a recordação do legado que resiste.
> Revivem nas narrativas, nos contos, nas oblações.
> Entoam cantos, relatos, narrativas e orações.
> São vozes que nos inspiram, vozes que nos fortalecem,
> mantendo a chama acesa por todos que as expressem.
>
> Mas, se o tempo é aliado, também com ele sucumbem
> muitas memórias faladas que, à perda, não estão imunes.
> O tempo que leva o homem leva também a sua voz,
> Leva com ele os relatos, os fatos e até seus nós.
> Se tomba um velho sábio, tomba seu grande saber,
> Pois não se pode prender a abstração de seu viver.

> Então, como tornar uma história algo que o tempo não leve?
> Algo que em muitas almas a vivência se revele?
> Algo que tenha o poder de ser ouvido adiante?
> Mesmo que o tempo se refaça, sejam novos os semblantes,
> vozes que, eternizadas nas linhas de um novo tempo,
> sejam retroalimentadas por um novo advento.
>
> Se meu ser é a minha voz, sua força está em mim,
> refletida em memórias que não parecem ter fim,
> mas que necessitam de um olhar que as autentique.
> São vozes que nos inspiram, vozes que nos fortalecem,
> mantendo a chama acesa por todos que as expressem.
>
> Se de toda a vivência, do tempo e da história
> somos parte importante, parte de toda a memória,
> se por ela refletimos o poder da alteridade,
> com ela também fortalecemos nossa bela identidade.
>
> Essa voz não deve então fazer-se de oprimida,
> tampouco deve calar-se, mas fazer-se ouvida,
> ser nossa voz retratando nosso ser
> com o poder que a autoria nos permite promover.
>
> (Pesca, 2025, p. 40 e 41).

Desde o início do poema, o eu lírico evidencia que sua identidade não é individualizada, mas constituída por múltiplas camadas históricas e coletivas, ao afirmar que carrega “memórias do próprio ninho”. Essa ideia reforça a compreensão de que o sujeito é atravessado por experiências ancestrais, que não se perdem, mas se acumulam e se transformam ao longo do tempo. Assim, o poema não organiza sua reflexão de maneira cronológica; ao contrário, transita entre passado, presente e futuro, criando um movimento espiralado em que diferentes temporalidades coexistem. As vozes que “se firmaram por meio da tradição” e que “revivem nas narrativas” exemplificam esse processo de continuidade, no qual o passado retorna como presença ativa, sendo reencenado e ressignificado.

O poema *Meu ser, minha voz* constrói uma reflexão profunda sobre o tempo, a memória e a identidade, podendo ser analisado à luz da noção de tempo espiralar desenvolvida por Leda Maria Martins. Ao contrário de uma concepção linear de tempo, organizada em passado, presente e futuro de forma progressiva, o poema apresenta um movimento contínuo de retomada e reinscrição das experiências, no qual as vozes do passado permanecem ativas no presente e projetam-se no futuro. Esse movimento se aproxima do tempo espiralar, em que a memória não é algo

encerrado, mas constantemente reatualizado por meio da experiência e da linguagem. Para dar tônus a essas afirmações, seguimos com a fala de Martins:

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contação e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 204).

Outro aspecto fundamental da concepção de tempo espiralar presente no poema é a centralidade da voz como lugar de memória. Ao afirmar que “meu ser é a minha voz”, o texto atribui à oralidade um papel essencial na preservação e transmissão dos saberes. Nesse sentido, o corpo e a fala tornam-se arquivos vivos, capazes de manter e reativar experiências ancestrais. Essa perspectiva dialoga diretamente com epistemologias afrodiaspóricas e de um modo geral com a poética indígena presente em outros poemas dessa pesquisa, que valorizam a oralidade como forma de conhecimento e continuidade cultural.

Sob o ponto de vista da poesia indígena, o poema apresenta fortes aproximações semânticas, especialmente na forma como concebe o tempo como ancestralidade e memória coletiva. O tempo não aparece como medida cronológica, mas como experiência vivida e compartilhada, associada à tradição, ao legado e à continuidade de um povo. Expressões como “legado que resiste” e “memórias faladas” evidenciam essa dimensão coletiva, na qual o conhecimento é transmitido por meio de narrativas, cantos e rituais. Além disso, o texto explicita uma preocupação recorrente em culturas de tradição oral: o risco do apagamento. Ao afirmar que, quando “tomba um velho sábio, tomba seu grande saber”, o poema evidencia a fragilidade da memória quando não há mecanismos de preservação, destacando a importância da transmissão intergeracional.

Nesse contexto, a escrita surge como uma estratégia de resistência ao esquecimento. Ao questionar “como tornar uma história algo que o tempo não leve?”, o poema aponta para a necessidade de registrar as vozes e experiências, transformando-as em “linhas de um novo tempo”. Essa passagem da oralidade para a escrita não representa uma ruptura, mas uma adaptação, característica de produções contemporâneas que articulam tradição e modernidade. Assim, o texto se

configura como uma poética híbrida, que preserva elementos da oralidade ao mesmo tempo em que reconhece a escrita como ferramenta de permanência.

Do ponto de vista estrutural, o poema de Hitxá carrega aspectos da poesia indígena contemporânea. A utilização de versos livres, sem métrica rígida, confere fluidez ao texto e aproxima sua cadência da fala. A repetição de expressões, como “vozes que nos inspiram, vozes que nos fortalecem”, cria um efeito rítmico que remete à oralidade e reforça a dimensão coletiva da experiência. Além disso, o uso de paralelismos e enumerações — “cantos, relatos, narrativas e orações” — contribui para uma estrutura acumulativa, típica de tradições orais, nas quais o sentido se constrói pela soma e pela repetição.

Por fim, o poema articula uma concepção de tempo que é simultaneamente espiralar, ancestral e coletivo, como acrescenta Martins (2021, p. 30): Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica.”. Ao valorizar a memória, a oralidade e a continuidade entre gerações, o texto evidencia que o tempo não se limita à passagem cronológica, mas se constitui como experiência viva, em constante movimento de retorno e transformação. Dessa forma, “Meu ser, minha voz” não apenas reflete sobre o tempo, mas também se inscreve como prática de resistência, ao afirmar a importância da voz, da memória e da autoria na preservação das identidades e histórias que atravessam o sujeito.

2 CONEXÕES ENTRE CORPO E ANCESTRALIDADE E CORPO COMO TERRITÓRIO DE EXPRESSÃO E LUTA

2.1 O CORPO COMO TERRITÓRIO ANCESTRAL

Lubi Prates, que é poeta, editora, tradutora e curadora de literatura, no poema intitulado *Pele que habito* no livro de poesias *Um Corpo Negro,* nos apresenta sua identidade por meio das inscrições de seu corpo. Ela adverte: “minha pele é um mundo que não é só meu”. Quando Prates desloca o pensamento para essa afirmativa tão cheia de significado, ela traz consigo todo um continente, carrega sua ancestralidade e toda a magnitude de um povo que é múltiplo e único ao mesmo tempo. Analisemos os versos abaixo:

> Pele que habito
>
> [...]
> minha cabeça não é casca
> é um mapa: onde África ocupa
> todos os espaços:
> cabeça útero pés
>
> onde os mares
> são feitos de minhas lágrimas.
> minha pele é um mundo
> que não é só meu.
> (Prates, p. 67 e 68).

A poesia de Prates constrói uma relação profunda entre corpo e ancestralidade ao deslocar o corpo de uma dimensão meramente biológica para um espaço simbólico, político e coletivo. Logo no verso “minha cabeça não é casca / é um mapa”, há uma ruptura com a ideia de corpo como invólucro vazio ou passivo: a cabeça deixa de ser “casca” - algo superficial, descartável - e passa a ser território de inscrição, memória e orientação. Ao se definir como “mapa”, o eu lírico reivindica um corpo que guarda trajetórias, histórias e pertencimentos, indicando que a ancestralidade não está fora, mas inscrita na própria materialidade do sujeito.

Os versos “África ocupa todos os espaços: / cabeça útero pés” explicitam essa ancestralidade como algo totalizante e estruturante. Não se trata de uma herança fragmentada ou distante, mas de uma ocupação plena do corpo, que atravessa

pensamento (cabeça), origem e potência de vida (útero) e movimento/raiz (pés). Essa tríade sugere que a ancestralidade se manifesta tanto no campo simbólico quanto no físico e no espiritual, reafirmando o corpo como continuidade viva de uma história coletiva. Ao nomear África como elemento central, a poesia também tensiona processos históricos de apagamento e diáspora, reposicionando o corpo negro como território de reconexão e reexistência.

No trecho “minha pele é um mundo / que não é só meu” Prates amplia essa discussão ao afirmar o corpo como território compartilhado. A pele, que marca identidade e diferença, é apresentada como espaço de coletividade, onde habitam memórias ancestrais, experiências históricas e dimensões políticas. Em Poesia Negra-Feminina, a professora doutora Heleine Fernandes de Souza dialoga diretamente com a poesia de Prates quando define corpo como território:

> O afastamento das/os africanas/os de suas origens e memória cultural, que inclui o apagamento de sua língua materna e do nome de nascença, tinha por intenção destruir suas psiquês para que fosse mais fácil torná-los dóceis e subservientes. No entanto, o epistemicídio não cumpriu completamente seus desígnios, de modo que várias/os africanas/os preservaram seus desejos, subjetividades e memórias. Na diáspora não é possível enraizar a identidade na terra-continente, mas ainda resta o corpo: “no peito que [o eu] planta a si-próprio”. Destituídas/os de tudo, foi nos próprios corpos que as/os africanas/os da diáspora grafaram estratégias para preservar seus saberes, reinventando-os e fazendo-os sobreviver de modo implícito e pouco óbvio na sociedade colonial. **O corpo era o território**. (SOUZA, 2020, p.157 e 158).

Essa ideia reforça que o corpo negro, especialmente, carrega marcas sociais e históricas que o ultrapassam, tornando-se lugar de disputa, resistência e afirmação. Assim, a poesia constrói o corpo como território ancestral, mas também como campo ativo de luta e expressão, onde memória, identidade e resistência se entrelaçam de forma inseparável.

Seguindo esse ritmo de compreensão sobre o corpo como território ancestral, vejamos o poema *Corporeidade*, de Eliane Potiguara, em que o corpo é construído como um território múltiplo onde se entrelaçam ancestralidade, memória, linguagem e resistência:

Corporeidade

A minha escrita
Eu uso para dizer o que me cala.

A minha pele
É um mapa de histórias colonizadas.

As minhas memórias
São rios que teimam cobrir abismos.

As minhas vozes
Desejam acordar ladrões de sonhos.

(Potiguara, 2022, p. 73).

Ao afirmar que “A minha pele / É um mapa de histórias colonizadas”, o eu lírico explicita o corpo como espaço onde a história se inscreve de maneira concreta. A pele deixa de ser apenas superfície biológica e passa a funcionar como arquivo vivo das violências da colonização, carregando marcas que são tanto físicas quanto simbólicas. Nesse sentido, o corpo é território ancestral porque guarda as memórias de um passado coletivo, mas também é território político, pois revela as cicatrizes de processos históricos ainda em curso.

Potiguara segue imprimindo sua percepção sobre corporeidade quando sugere que as “memórias” que “são rios que teimam cobrir abismos”. Essa afirmação aprofunda essa relação entre corpo e ancestralidade ao mobilizar uma imagem de fluidez e persistência. Os rios, frequentemente associados à vida, à continuidade e à ancestralidade em diversas cosmologias indígenas, indicam que a memória ancestral resiste às rupturas impostas pela colonização. Os “abismos” podem ser lidos como as lacunas, traumas e violências históricas, mas o verbo “teimam” sugere insistência, sobrevivência e recomposição. Assim, o corpo, enquanto lugar onde essas memórias habitam, torna-se um espaço de recomposição histórica, onde a ancestralidade atua como força que atravessa e resiste às fraturas.

Por fim, ao dizer que “As minhas vozes / Desejam acordar ladrões de sonhos”, a poesia explicita o caráter combativo desse corpo-território. As “vozes” no plural indicam uma coletividade que fala através do eu lírico, vozes ancestrais, comunitárias e históricas que se manifestam no presente. O desejo de “acordar” os “ladrões de sonhos” revela uma postura de enfrentamento, denunciando aqueles que historicamente usurparam terras, culturas e futuros. Aqui, o corpo não é apenas lugar de memória, mas também instrumento ativo de luta, capaz de interpelar, denunciar e

resistir, características encontradas também no poema intitulado *Meu corpo é meu lugar de fala* no livro de poesias *Um Corpo Negro* de Lubi Prates. Vejamos os versos abaixo:

Meu corpo é meu lugar de fala

meu corpo é
meu lugar
de fala
embora
a voz seja
apenas
um resto
arranhando a garganta

meu corpo é
meu lugar
de fala
e eu falo
com meus cabelos e
meus olhos e
meu nariz
meu corpo é
meu lugar
de fala
e eu falo
com minha raça
meu corpo
eu nomearia
território

se pudesse
inventar
um idioma próprio.

meu corpo é
meu lugar
de fala,
meu corpo é
meu território.

um caminho
sempre
insuficiente

[...]

meu corpo
conta
por si só
histórias
além de mim.

(Prates, p. 77 a 79).

Na poesia de Prates, o corpo aparece como uma superfície viva de significação, onde identidade, memória e enfrentamento se inscrevem de forma indissociável. Logo no início, ao afirmar que o corpo é seu “lugar de fala”, o eu lírico desloca a ideia de voz como algo puramente verbal e a ancora na materialidade da existência. A fala não se limita à palavra dita, inclusive, ela surge como “um resto arranhando a garganta”, mas se amplia para uma comunicação que se dá por gestos, traços físicos e marcas corporais. Assim, o corpo torna-se um meio expressivo completo, capaz de dizer mesmo quando a linguagem convencional falha ou é insuficiente.

Essa ampliação do dizer se fortalece na voz da escritora quando o sujeito afirma falar “com meus cabelos”, “meus olhos” e “meu nariz”. Aqui, elementos fenotípicos, frequentemente atravessados por leituras sociais e raciais, são ressignificados como formas legítimas de enunciação. O corpo, então, não apenas comunica: ele reivindica. Ele se torna um espaço de visibilidade e de confronto, onde características historicamente marginalizadas deixam de ser silenciadas e passam a operar como instrumentos de afirmação.

Ao nomear o próprio corpo como “território”, o poema de Lubi introduz uma imagem potente que articula pertencimento, ocupação e luta. Essa dimensão territorial também dialoga com a ideia de herança ancestral. Quando o corpo “fala com minha raça” e “conta histórias além de mim”, ele ultrapassa a individualidade e se conecta a uma coletividade que o antecede e como bem argumenta Petrot (2025b, p.29): “O corpo, atrelado em simbiose com as múltiplas linguagens, comunica todos os mundos em nós. Evocar a ancestralidade não somente exige de nós uma questão ética, como uma questão estética da existência e da vida.”

Ao sugerir a vontade de “inventar um idioma próprio”, o poema de Prates evidencia a tensão entre a necessidade de expressão e os limites impostos pelas linguagens dominantes. Há uma busca por formas de dizer que escapem às estruturas que historicamente silenciaram determinadas vozes. Nesse contexto, o corpo surge como esse idioma alternativo, capaz de expressar o que não cabe nas palavras instituídas. Prates ainda segue se reinventando e ampliando seu repertório sobre a corporeidade na poesia a seguir:

é nas minhas costas

que eu guardo a história
do antes
do depois.

uma memória preservada
para além de artifícios tecnológicos
no código genético
que me determinou determinará
negra.

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do antes silenciado
do depois traçado no agora.

é nas minhas costas
que guardo a história
do antes: o encurvamento
os açoites destruindo o silêncio
é nas minhas costas
que o rasgo abre sangra cicatriza,
mas permanece.

é nas minhas costas
que eu guardo a história
do depois: este ousar erguer-se,
um edifício que se constrói
a partir de escombros.
(Prates, 2021, p. 52 e 53).

Nesse poema, a poeta traz a corporeidade na imagem das “costas”, essa por sua vez concentra uma densidade simbólica e transforma o corpo em uma espécie de arquivo visceral, onde se inscrevem experiências que atravessam tempos históricos distintos. Ao afirmar repetidamente que é nas costas que guarda “a história do antes / do depois”, o eu lírico desloca o eixo da memória para uma dimensão corporalizada, sugerindo que aquilo que foi vivido coletivamente não está apenas nos registros oficiais, mas gravado na própria carne. As costas, parte do corpo associada ao peso e ao suporte, tornam-se o lugar onde se acumula aquilo que foi imposto, carregado e resistido.

A referência que Prates faz ao “código genético” amplia essa percepção ao sugerir que essa memória ultrapassa o plano individual e alcança uma continuidade transgeracional como reitera Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar:*

> O princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do *corpus* cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda plumagem ética e estética, de toda produção de conhecimento, em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros (Martins, 2021, p. 59).

E analisando a ligação desse corpo individualizado e do corpo coletivo em ligação ancestral, podemos observar o uso da palavra “negra”, que foi isolada e afirmada na poesia como determinação e não aparece como um dado neutro, mas como resultado de processos históricos que marcaram corpos, subjetividades e coletividades. Quando o poema evoca “o antes: o encurvamento / os açoites destruindo o silêncio”, ele traz à tona imagens que remetem diretamente à violência da escravização. As costas, nesse contexto, deixam de ser apenas metáfora e se tornam um lugar literal de inscrição da dor: é ali que o chicote marca, rasga, sangra e cicatriza. No entanto, a sequência “o rasgo abre sangra cicatriza, / mas permanece” evidencia que, embora haja processos de cura, as marcas não desaparecem completamente. O corpo, portanto, conserva vestígios que funcionam como lembranças persistentes de um passado que não pode ser apagado.

Essa permanência das marcas não se limita à dor; ela também se transforma em base para a reconfiguração do presente. Ao falar do “depois: este ousar erguer-se”, o eu lírico introduz um movimento de reerguimento que se opõe diretamente ao “encurvamento” anterior. Há aqui uma inversão significativa: aquilo que antes era sinal de submissão dá lugar a uma postura de afirmação. A imagem do “edifício que se constrói / a partir de escombros” reforça essa ideia de reconstrução, indicando que o presente não ignora o passado, mas se edifica sobre ele, ressignificando suas ruínas.

Assim, nos versos potentes de Lubi, o corpo, especialmente as costas, assume uma dupla função: é ao mesmo tempo espaço de inscrição da violência histórica e fundamento de um gesto de resistência e reconstrução. Ele não apenas carrega o peso do que foi vivido, mas também sustenta a possibilidade de transformação. O poema, portanto, articula o corpo como um território onde memória, dor e insurgência coexistem, revelando que a história não está apenas no passado, mas continua atuando no modo como o sujeito se posiciona e se projeta no presente.

Em Yby Kûatiara. – Um livro de Terra – Ellen Lima Wassu segue na costura dessa teia de relações literárias e cria uma fusão entre paisagem e corporeidade, em

que a separação entre natureza e ser humano é desfeita, fazendo emergir uma compreensão integrada: a terra não é um espaço externo, mas uma extensão vital da própria existência. Podemos observar esses pontos nos versos abaixo:

> Tolo de ouro
>
> quando uma mineradora explora a terra
> pode até parecer
> que é no solo o buraco
> mas o buraco é na gente
>
> é o nosso corpo-terra explorado
> nossos corpos-água contaminados
> nosso sangue-rio transformado
> em lama tóxica
>
> no garimpo não é diferente
> mercúrio no rio
> mata o rio
> gente bebe essa água
> e o mercúrio mata gentes
>
> é o nosso rio-corpo envenenado
> em nome de pedra preciosa
> [...]
> (Wassu, 2023, p. 59).

Logo no início do poema, Wassu afirma que o “buraco” não está apenas no solo, mas “na gente”, desse modo, o eu lírico desloca a ideia de exploração ambiental para um plano íntimo e coletivo, indicando que toda agressão ao território reverbera diretamente nos corpos que com ele se relacionam. Essa interligação se intensifica nas imagens compostas - “corpo-terra”, “corpos-água”, “sangue-rio” - que operam como uma linguagem de equivalência entre elementos naturais e dimensões humanas. A poeta não articula apenas uma metáfora ornamental, mas faz uma afirmação de pertencimento profundo, em que o corpo humano carrega em si a dinâmica dos rios, da terra e dos fluxos vitais.

Quando esses elementos são contaminados pela mineração e pelo garimpo, o que se evidencia é uma violência que ultrapassa o ambiental e se torna existencial. O envenenamento dos rios, por meio do mercúrio, transforma-se simultaneamente em envenenamento de corpos, revelando uma cadeia de destruição que atinge tanto o presente quanto a continuidade das gerações.

Nesse sentido, o corpo, na poesia de Wassu, aparece como um campo onde se inscrevem os efeitos de processos históricos de exploração, muitos deles ligados a lógicas coloniais e extrativistas. A busca pela “pedra preciosa” sugere a permanência de uma racionalidade que prioriza o lucro em detrimento da vida, reiterando práticas que historicamente desconsideram povos e territórios originários. E essa denúncia dos meios de exploração da terra nos versos mais sutis é que faz da escrita feminina indígena e afro-brasileira tão necessária nos dias de hoje.

No trecho abaixo, presente na obra *Langues en portage* (2024), a pesquisadora e crítica literária quebequense Marie-Eve Bradette, reconhecida por seus estudos sobre a produção literária indígena no Quebec, apresenta de forma clara e concisa os elementos centrais, dentre eles o “corpo” que caracterizam a escrita de mulheres indígenas:

> quando as escritoras autóctones falam, quando escrevem e optam por re-criar territórios imaginários ou representados, quando re-colocam em contato as línguas através da escrita, quando re-colocam seus corpos no território da linguagem, elas se reescrevem dentro de uma história que apaga ou abjecta as suas presenças (corpóreas e intelectuais) e os seus pensamentos (também corpóreos e intelectuais, mas também afetivos), que nega o seu conhecimento; elas agem como guardiães de epistemologias e, depois, como portadoras de suas culturas e de suas línguas (Bradette, 2024, p. 64-65).

Ao afirmar que essas escritoras “re-colocam seus corpos no território da linguagem”, Marie-Eve Bradette aponta para uma compreensão de escrita que não se limita ao campo simbólico abstrato, mas que o gesto de escrever configura-se como um ato político e espiritual, que reafirma a existência, a memória e a potência dos povos indígenas frente às violências históricas de silenciamento.

Além disso, ao serem descritas como “guardiãs de epistemologias” e “portadoras de suas culturas e de suas línguas”, evidencia-se o papel dessas mulheres como agentes de preservação e transmissão de conhecimentos em que o corpo não é apenas suporte da escrita, mas arquivo ancestral, onde se inscrevem saberes, afetos e histórias que resistem aos processos coloniais de apagamento.

E para usar como substrato teórico-crítico na discussão acerca de corpo e ancestralidade, temos as produções de Lubi Prates (2021), com o poema intitulado *Para este país* e o poema Lundu, presente no livro de poesias de mesmo nome, da escritora e poeta brasiliense Tatiana Nascimento:

E ainda que
eu trouxesse
para esse país

meus documentos
meu diploma
todos os livros que eu li
meus aparelhos eletrônicos ou
minhas melhores calcinhas

só veriam
meu corpo

um corpo negro.

[...]

a cor da minha pele
meu cabelo crespo
meu idioma materno
minhas comidas preferidas
na memória da minha língua

para este país
eu trouxe

meus orixás
sobre a minha cabeça
toda a minha árvore genealógica
antepassados, as raízes

para esse país
eu trouxe todas essas coisas
& mais

: ninguém notou,
Mas minha bagagem pesa tanto.

(Prates, 2021, p 67-69)

Pele: tu, es-
cura
alimenta de um tanto minha fundura...
quebranto, quizila? banzo.
quelê / acalanto / rancó / irê:
Ori forte > plexo convexo >
Ofá rumo:
sorte
calmaria
tecnologia ancestral
y força

axé, princípio vital fim y meio,
é força

> é que de onde que eu vim: cê deita a cab
> eça bem pra trás y parece que tudo é só azul
> de beira a beira.
> (Nascimento, 2017, p. 44).

No poema *Para este país*, de Lubi Prates, a relação entre corpo e ancestralidade se constrói a partir de uma tensão entre visibilidade e invisibilidade, na qual o corpo negro se apresenta como um território complexo, simultaneamente lido de forma superficial e portador de uma densidade histórica profunda. Prates evidencia em seus versos que, mesmo diante de marcadores sociais valorizados como formação acadêmica, leituras e bens materiais, o olhar externo fixa-se exclusivamente no corpo, reduzindo-o à sua dimensão racial. Esse processo revela como o corpo negro é capturado por uma lógica que apaga sua pluralidade, transformando-o em signo único e limitador.

Entretanto, o poema não se esgota nessa constatação. Ao deslocar o foco para os elementos que a voz poética afirma trazer consigo - como os orixás, a árvore genealógica e as raízes -, o corpo passa a ser reconfigurado como um território ancestral. Não se trata apenas de um corpo que carrega marcas identitárias, mas de um corpo habitado por presenças, memórias e forças que ultrapassam o indivíduo. A ancestralidade, nesse sentido, não aparece como algo distante ou passado, mas como uma dimensão viva que se manifesta no corpo, constituindo-o como espaço de continuidade entre gerações, como também reforça o escritor e pesquisador Luiz Rufino:

> É nesse sentido que firmo meu verso: o não esquecimento, a invocação, a incorporação, o alargamento do presente, o confiar da continuidade e do inacabamento passado de mão em mão compartilhado em uma canjira espiralada é o que entendemos enquanto ancestralidade (Rufino, 2019, p. 16).

E esse “não esquecimento”, muito bem colocado por Rufino, aparece na no poema de Prates por meio da expressão “na memória da minha língua” e sugere que a ancestralidade se inscreve também nos gestos cotidianos, na fala, nos gostos e nos afetos. O corpo, então, torna-se um arquivo sensível, onde cultura, história e espiritualidade se entrelaçam. A ideia que Lubi traz sobre “bagagem” consolida essa leitura ao indicar que o corpo carrega um acúmulo que não é imediatamente

perceptível e que o peso mencionado no verso final não se refere a algo físico, mas à carga simbólica e histórica que acompanha o sujeito.

Já no poema *Lundu*, de Tatiana Nascimento, a relação entre corpo e ancestralidade se constrói não a partir de um embate com o olhar externo, como ocorre no poema de Lubi Prates, mas por meio de uma experiência interna, sensorial e expandida do próprio corpo enquanto território ancestral. Na escrita de Nascimento, o corpo não precisa ser reivindicado como portador de ancestralidade, ele já se manifesta, desde o início, como espaço vivo dessa presença.

A pele, evocada logo no primeiro verso de Lundu, deixa de ser apenas um marcador identitário visível para tornar-se um ponto de acesso à “fundura”, isto é, a uma dimensão interior que remete à memória ancestral. Ao afirmar que a pele escura “alimenta” essa profundidade, o poema sugere que o corpo não apenas carrega a ancestralidade, mas é continuamente nutrido por ela. Trata-se de um movimento de interiorização, em que o corpo funciona como um campo de energia e sensações, onde afetos, dores e heranças históricas — indicadas por termos como “banzo”, “quebranto” e “quizila” — coexistem e se transformam.

A linguagem fragmentada e ritmada, marcada por cortes, sobreposições e termos de matriz africana, reforça a ideia de um corpo que não é estático nem linear. Expressões como “Ori”, “Ofá” e “axé” deslocam o entendimento do corpo para uma dimensão cosmológica, em que ele se articula com forças espirituais e princípios vitais. Nesse sentido, o corpo se configura como uma espécie de tecnologia ancestral, não no sentido técnico moderno, mas como um sistema sofisticado de conexão entre o indivíduo, seus ancestrais e o universo. O corpo é canal de comunicação e espaço de orientação (Ofá rumo), revelando uma ancestralidade que atua como guia e sustentação.

O verso final amplia ainda mais essa perspectiva ao sugerir uma experiência de expansão sensorial e cósmica — “tudo é só azul de beira a beira”. Esse movimento de deitar a cabeça para trás e perceber o todo aponta para um corpo que ultrapassa seus próprios limites físicos, conectando-se a uma dimensão mais ampla, quase infinita. Nesse gesto, o corpo-território ancestral deixa de ser apenas lugar de memória para tornar-se espaço de transcendência e continuidade.

2.2 A INTERCONEXÃO CORPO A CORPO

No posfácio de seu livro intitulado Ebó Poético, Dandara Suburbana, que é pós doutora em Educação e doutora em Sociologia e Obalerá, coautor do livro e mestre em Filosofia, nos convidam a uma reflexão sobre corpo e ancestralidade quando afirmam, depois de nos presentearem com uma antologia poética brilhante que, nós, brasileiros, falamos, cantamos, dançamos e festejamos em africano, mas pouco sabemos das nossas raízes e de onde viemos. Na fala de Suburburbana:

> "Se nosso corpo não esconde a ancestralidade negro-africana que nos rege, nossas escolas, novelas, filmes, músicas, leis, tratados, bibliotecas, arquivos e instituições pouco reconhecem/explicam/elaboram sobre a profundidade das encruzilhadas epistemológicas que nos moldam" (Suburbana, p 141 e 142).

Segundo a autora, para compreendermos um pouco mais sobre os nossos papéis sociais, precisamos primeiramente procurar entender sobre as forças que regem a nossa existência, que elaboram as nossas escolhas diárias e nos fazem como seres interconectados dentro da sociedade. E se não elaboramos isso com clareza, tampouco as instituições sociais farão isso por nós. Fazer uso das nossas inscrições materiais e imateriais nos permite acessar uma coletividade de vozes presentes no nosso círculo social e manifesta toda a sabedoria negro-africana que está presente em cada esquina brasileira.

No posfácio de Ebó Poético, os autores reconhecem essa conexão literária e espiritual e partilham desse conhecimento das manifestações ancestrais do próprio corpo:

> "Ebó poético é mais que um livro: é um campo de forças, um axé em movimento, uma encruzilhada onde se encontram dois amigos – Dandara Suburbana mulher de Xangô e Obalerá, homem de Omolu. Entre nós, há mais do que uma colaboração literária: há um reconhecimento profundo, há um elo espiritual. Cada página é costurada com o tecido da ancestralidade, que só pode nascer entre quem partilha o fardo e a beleza de ouvir orixás no próprio corpo" (Suburbana, p. 142).

Esse axé em movimento que Dandara Suburbana nos apresenta é, em outras palavras, a interconexão corpo a corpo que a ancestralidade rege. A poeta

ainda reitera “é um campo de forças” e esse campo nasce da interação, da partilha, do “ouvir os orixás no próprio corpo”. Rufino (2019, p. 30) corrobora com a poeta e acrescenta que “nos horizontes cantados pelas filosofias ancestrais da diáspora africana, a consciência se assenta no corpo, a razão é transe, movimento contínuo, performance, saber corporal, prática de saber.”

Krenak (2022, p. 38) também desloca seu pensamento de modo a ratificar a ideia de Suburbana e critica esse modo monológico e superficial de pensar a vida, o pensador acrescenta: “Os orixás, assim como os ancestrais indígenas e de outras tradições, instituíram mundos onde a gente pudesse experimentar a vida, cantar e dançar, mas parece que a vontade do capital é empobrecer a existência.”. O mundo indígena e africano parece concordar em um ponto fundamental para a compreensão da vida: a consciência se assenta no corpo e esse corpo está em conexão direta com a ancestralidade e isso perpassa pela descolonização da cultura e da educação brasileira. Rufino, pós doutor em Relações étnico-raciais, sintetiza essa afirmação no trecho abaixo:

> Firmo que a educação que batalha pela descolonização cruza corpo, biointeração, mandinga e escritas telúricas, tendo esse último ponto como a emergência da escavação e do manejo de memórias, narrativas e políticas plantadas nas margens daqui que historicamente foram e continuam a ser subordinadas por um padrão discursivo dominante (Rufino, 2023, p.35).

Seguindo essa trama que se parece com os volteios de um cipó, Ellen Wassu em Ybi Kûatiara – um livro da terra e Conceiçao Evaristo em Poemas de recordação entrelaçam a temática do corpo na composição poética de suas narrativas trazendo mais um ponto de vista sobre a conexão do que é ancestral e conectado com o corpo físico, trazendo um simbolismo particular para a literatura contemporânea. Analisemos os seguintes poemas:

> A roda dos não ausentes
>
> O nada e o não,
> ausência alguma,
> borda em mim o empecilho.
> Há tempos treino
> o equilíbrio sobre
> esse alquebrado corpo,
> e, se inteira fui,

cada pedaço que guardo de mim,
tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que me resta
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
Em que os de ontem, os de hoje,
E os de amanhã se reconhecem
Nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.
(Evaristo, 2021, p. 12)

fingir que não sou
um corpo continuação
daqueles que seus ancestrais
cruzaram o atlântico
para matar

fingir
que me sinto sempre segura aqui.

(Wassu, 2023, p. 94).

Nos poemas de Conceição Evaristo e Ellen Wassu, a relação entre corpo e ancestralidade se constrói a partir de perspectivas distintas, mas profundamente tensionadas pela memória histórica, fazendo do corpo um território onde se inscrevem continuidades, rupturas e responsabilidades herdadas. No poema de Conceição Evaristo, o corpo aparece como um espaço de recomposição. A imagem de um “alquebrado corpo” sugere fragmentação, desgaste e atravessamentos históricos, mas não implica ausência de inteireza. Ao contrário, a poeta propõe uma noção de corpo que se constrói justamente a partir dos pedaços — cada fragmento guarda a memória de outros, compondo uma rede de pertencimentos. A ancestralidade, nesse sentido, não se apresenta como uma linha contínua e homogênea, mas como uma tessitura feita de restos, sons e lembranças que, mesmo estilhaçados, ainda conseguem formar uma “música inteira”. O corpo, então, é território ancestral porque é nele que esses fragmentos se encontram, se reconhecem e se reorganizam.

A metáfora da roda é central nessa construção. Ao evocar um movimento circular que reúne “os de ontem, os de hoje e os de amanhã”, o poema rompe com uma visão linear do tempo e inscreve o corpo em uma temporalidade expandida. O corpo não pertence apenas ao presente: ele é ponto de convergência entre diferentes gerações, funcionando como espaço de encontro e continuidade. Nesse território, a

ancestralidade não é apenas memória do passado, mas uma presença que se atualiza no reconhecimento mútuo entre os sujeitos. A inteireza, portanto, não está na ausência de rupturas, mas na capacidade de articular os pedaços em uma coletividade que resiste.

Já no poema de Wassu, o corpo também é território ancestral, mas marcado por uma outra camada de tensão: a consciência de uma herança histórica ligada à violência colonial. Ao afirmar ser “um corpo continuação daqueles que seus ancestrais cruzaram o Atlântico para matar”, a voz poética desloca o debate da ancestralidade para um campo incômodo, em que o corpo carrega não apenas memórias de resistência, mas também de opressão. Diferentemente de uma perspectiva celebratória, o poema evidencia o corpo como lugar de conflito ético e histórico.

Silvia Rivera Cusicanqui (2024, p. 155), em *Oralidade, olhar e memória nos Andes,* nos insere no contexto epistemológico aimará e nos ensina que pensar e conhecer podem ter dois significados em sua língua. O primeiro seria *lup’ina,* que seria pensar com clareza. A palavra vem da raiz *lupi,* luz do sol. Podemos relacionar o termo a uma forma de pensar com a razão, de uma forma lógica. Já a outro significado, que é o que nos interessa, é o *amuyt’aña*, um modo de pensar que não está fixado na cabeça, mas no *chuyma,* que pode ser traduzido como coração, mas que na verdade diz respeito a toda a parte do tórax, que inclui o fígado e os pulmões, sendo esses órgãos os responsáveis pelas funções de purificação e absorção que o nosso corpo desempenha em interação com o cosmos. Cusicanqui ainda relaciona a batida do coração e a respiração a essa forma de pensar *amuyt’aña* e complementa:

> Falamos do pensar da caminhada, o pensar do ritual, o pensar da canção e da dança. E esse pensar tem a ver com a memória, ou melhor dizendo, com as múltiplas memórias que habitam as subjetividades (pós-) coloniais em nossa zona dos Andes e que se expressam também no terreno linguístico (Cusicanqui, 2024, p. 155 e 156).

O trecho de Silvia Rivera Cusicanqui propõe uma reconfiguração profunda do que se entende por pensamento e conhecimento ao apresentar, no contexto epistemológico aimará, duas formas distintas de pensar: *lup’ina* e *amuyt’aña*. Enquanto o primeiro está associado à luz (*lupi*) e, portanto, a uma racionalidade iluminada, lógica e clara, próxima ao paradigma ocidental moderno, o segundo

desloca o pensamento para o *chuyma*, instaurando uma compreensão de conhecimento enraizada no corpo. Esse deslocamento não é apenas metafórico, mas ontológico: pensar deixa de ser uma atividade exclusivamente mental para se tornar um processo corporal.

Quando Cusicanqui menciona o “pensar da caminhada, do ritual, da canção e da dança”, ela amplia ainda mais essa noção ao situar o conhecimento nas práticas corporais e coletivas. Essa perspectiva permite compreender a ancestralidade como algo que não está apenas na linhagem ou na narrativa histórica, mas que habita o próprio corpo. As “múltiplas memórias” mencionadas por Cusicanqui, especialmente no contexto (pós-)colonial, indicam que o corpo carrega camadas de experiências, resistências e continuidades. Mesmo diante das rupturas impostas pela colonização, essas memórias persistem e se expressam, inclusive na linguagem, como formas de reexistência.

Dessa forma, a relação entre corpo e ancestralidade se revela indissociável: o corpo não apenas contém a memória ancestral, mas é o meio pelo qual ela se manifesta e se recria. O *amuyt’aña* aponta, portanto, para uma epistemologia encarnada, em que conhecer é sentir, respirar, mover-se e partilhar. Trata-se de um modo de pensamento que resiste à fragmentação entre corpo e mente, sujeito e mundo, e que reafirma o corpo como território de saber, memória e continuidade ancestral.

2.3 A DANÇA

Abriremos esse diálogo sobre as conexões entre a dança e a ancestralidade com a fala potente de Daniel Munduruku sobre a conexão da oralidade e de como a palavra se relaciona com o corpo e como o corpo, por sua vez, dança ao som das palavras:

Oralidade não é apenas a palavra que sai da boca das pessoas. É uma coreografia que faz o corpo dançar. O corpo é a reverberação do som das palavras. A oralidade é a divindade que se torna carne. O narrador é o mestre da palavra. A palavra não volta sem cumprir sua missão. Da mesma forma que Cristo não retornou ao Pai sem cumprir a sua. Corpos físicos e espirituais dançam ao som das palavras, pela mágica que elas produzem. A chuva cai pela súplica; o fogo arde pela voz embargada das

mãos; o vento traz notícias de longe, ao ouvir ao chamado humano; a Terra é recriada pelo canto místico ancestral. (Munduruku, 2009, p. 72)

E nesse território da oralidade, da palavra e da poesia é que analisaremos a poesia Território da dança – O lugar do saber ancestral escrito por Márcia Kambeba. A poeta indígena propõe uma poética que traduz a experiência de seu povo com a dança e o movimento do corpo, onde estreita a relação arte-corpo-cultura-sagrado em uma linguagem simples e circular ligando um termo ao outro pelo movimento da vida. Podemos observar essa relação nos versos abaixo:

Território de dança

A arte expressa beleza
Faz o corpo sagrado falar,
Movimentos que trazem mensagens
Expressão de uma arte milenar.

A dança carrega cultura
No corpo informação faz brotar,
A dança merece cuidado,
Permissão para o território adentrar.

O território do saber está em nós,
O negro e o indígena sabem bem,
Suas danças evocam os seres espirituais,
Aprendamos com eles nós também.

Os rituais são sagrados,
Os pés o chão vai tocar,
Saudando a deusa mãe-terra,
Com o corpo arqueado
O tambor vai cantar.

Não se pode esquecer
Que do povo negro vieram,
Entre tantas danças, frevo, samba,
Capoeira, pagode, maracatu, afoxé.

O indígena deu sua presença
No carimbó e maculelê.
Salve a força que guia,
Permissão aos seres espirituais
Para movimentar o nosso corpo,
Que é o templo das artes ancestrais.
(Kambeba, 2021, p.37).

Na primeira estrofe, a poeta adentra no espaço da descrição de como a arte e os movimentos corporais agem como uma espécie de agente catalizador a fim

de que a comunicação entre os seres sagrados e os seres terrenos ocorra. Durante todo o poema, Kambeba nos apresenta a dança indígena e afro-brasileira como um tipo de código entre o espiritual e o material e nos convence a observar o que os ritmos desses povos têm em comum.

Nos versos da segunda estrofe, Kambeba reitera que “a dança carrega cultura, no corpo informação faz brotar” e “a dança merece cuidado, permissão para o território adentrar”. Quais seriam essas informações que se refere a poeta? E qual território a autora afirma que pode ser ocupado por meio da dança? Os primeiros versos do poema nos apresentam as pistas sobre a relação do movimento do corpo, a dança, como expressão artística com o acesso a um **corpo sagrado**, é como se o movimento gerasse uma energia vital e psíquica, que movimenta toda uma ancestralidade, exprimindo uma arte pujante que se entende por gerações.

Para contribuir com o pensamento de Kambeba, temos a fala de Makota Kidoiale, liderança feminina do Kilombo Urbano e Candomblé Manzo Nguungo Kaiango, presente no capítulo - *As plantas, nossos ancestrais em Antologia Afro-indígena* (2023)*,* em que retrata momentos familiares que envolvem a conexão da dança com a ancestralidade:

> “O tambor sempre foi um chamado nosso. Quando eles começaram a tocar, a gente se sentou, porque era de tradição: quando pai Benedito vinha, a gente se sentava. Enquanto eles tocavam, ele ia perguntado para mim e para minha irmã Joana, a Sessy-luavi: “Sentiram alguma coisa? Ouçam com o coração. Fechem os olhos e entrem lá dentro. Ele disse aos meus irmãos, “Chamem quem vocês querem encontrar lá fora, e eles tocaram muito forte. Com isso, começamos a bater com o pé, como se ele batesse naturalmente, fazendo o barulho do tambor e balançando o resto do corpo. Então ele falou: Estão sentindo? Isso é ancestralidade. Tudo o que vocês precisam está dentro de vocês. Aprendam a entender o que vocês têm dentro para usarem como defesa quando forem lá fora” (p. 96).

A partir dessa energia dinâmica movimentada pelo balançar do corpo, na cadência de quem pisa no chão com vontade, ouve o toque do tambor e balança as estruturas do ser, são decodificadas as mensagens do plano espiritual. Essa afirmação de Makota conversa com o Kambeba reitera com, na terceira estrofe, sobre o território que é acessado pela dança é um território que está dentro de cada ser, que os povos afrobrasileiro e indígena conhecem bem. É um território que só acessa quem

invoca essa arte milenar. Nos últimos versos da última estrofe a poeta complementa “O nosso corpo é o templo das artes ancestrais”.

A poesia de Márcia Kambeba e de outras tantas mulheres indígenas existe para contrariar modos de vida e de interação com o mundo que são monológicos, que dizem respeito somente ao que se pode ver em que se é descartado o que se pode sentir. Se faz necessário contrariar esse pensamento rígido, objetivo, científico das interações humano/natureza – humano/animais – humano/humano e partilhar vozes, como a de Kambeba, na teia poética da literatura brasileira para se fazer refletir sobre a quantidade de modos de vida possíveis, e como o nosso corpo se conecta em sistema não somente com o funcionamento vital de seus órgãos, mas também em uma sinergia biológica e espiral com todos e com o todo.

Cristiane Sobral, poeta, escritora, atriz e dramaturga carioca, radicada em Brasília, publicou em *Terra Negra*, o poema Ah, menina! (2017, p. 69), que celebra a dança enquanto dispositivo ancestral, como tradutora da gnose africana, ela afirma: “Há liberdade nos meus cabelos fartos/ trançados /Na ginga do meu quadril circulam achados/ Ancestrais”. O cabelo, na fala de Cristiane, deixa de ser um elemento historicamente alvo de opressão estética e racial e passa para o campo da afirmação identitária. As tranças, nesse sentido, não são apenas um penteado, mas um signo ancestral que carrega histórias, pertencimento e continuidade cultural. O corpo, então, começa a se revelar como arquivo, como suporte de uma memória coletiva que resiste ao apagamento.

Na sequência, “Na ginga do meu quadril circulam achados / Ancestrais”, a dança emerge como linguagem incorporada, uma forma de conhecimento que se manifesta pelo movimento. A “ginga” do quadril remete diretamente às corporalidades negras diaspóricas, especialmente às danças de matriz africana, nas quais o corpo não se separa do sagrado, da história ou da comunidade. Aqui, a dança funciona como um dispositivo de transmissão de saberes em que o conhecimento não está apenas na palavra escrita, mas no gesto, no ritmo, na repetição corporal.

O uso do verbo “circulam” é particularmente significativo, pois sugere que esses saberes ancestrais não estão fixos no passado, mas em constante movimento dentro do corpo presente. Há uma ideia de fluxo, de continuidade, como se o corpo da mulher negra fosse atravessado por temporalidades múltiplas: passado, presente e futuro coexistindo na experiência da dança. Assim, o corpo não é apenas individual, mas coletivo e transgeracional. Martins (2021) complementa a ideia dizendo: “numa

coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas.”

Em um outro poema de Márcia Kambeba, intitulado “Maracá do pajé”, a dança ancestral se apresenta como um eixo estruturante que articula corpo, espiritualidade e cosmologia indígena. Não se trata de uma dança enquanto expressão estética isolada, mas de uma prática ritual que ativa forças invisíveis, convoca entidades e reorganiza o equilíbrio entre os mundos, como podemos analisar nos versos abaixo:

> Maracá do pajé
>
> Puamu may-sanguara supi iauki akitia rytama
> Maracás iawaxama, hei, kanata pajé
> Supi purasí muky tatá, upé yaci-tua usutá ixé.
>
> Levantam-se espíritos pra fazer medo na aldeia
> Maracás chama, hei, luminoso pajé.
> Para dançar com fogo, na lua cheia eu vou.
>
> A aldeia encarnada canta e dança o ritual
> Do meio de trovões vem sob forma animal.
>
> Soberano pajé, espanta *arabé*
> Tambores anunciam sua força ancestral.
>
> No fumo sagrado usa o rapé,
> Espanta o mal, maracá na mão, chocalho no pé.
> Na dança do fogo quebra o feitiço de *waimí*
> E bebe ayashuaska, no sagrado Kamarampi.
> (Kambeba, 2021, p. 63).

A imagem proposta por Kambeba sobre “dançar com fogo, na lua cheia” reforça o caráter cósmico da dança ancestral. O fogo e a lua são elementos primordiais, associados à transformação, ao ciclo e à energia vital. Dançar com o fogo implica atravessar uma experiência de transmutação; sob a lua cheia, essa experiência se conecta aos ritmos naturais do universo. O corpo do pajé, nesse contexto, torna-se um ponto de interseção entre natureza, espiritualidade e comunidade.

Quando o poema afirma que “a aldeia encarnada canta e dança o ritual”, há uma ampliação do sujeito: não é apenas o pajé que dança, mas toda a coletividade. A dança ancestral, portanto, não é individual, mas comunitária. A aldeia inteira se torna corpo — um corpo coletivo que vibra, canta e dança em sintonia. Essa dimensão

coletiva reforça a ideia de que o saber ancestral não pertence a um indivíduo, mas circula entre os membros da comunidade, sendo atualizado no rito. Sobre esse saber ancestral coletivo, Potiguara reitera:

> O povo indígena sobrevive há séculos de opressão porque tem como maior referencial, a tocha da ancestralidade, do perceber intuitivo, da leitura e da percepção dos sonhos, o exercício da dança como expressão máxima da espiritualidade e da valorização da cultura, das tradições, da cosmovisão personificada na figura dos mais velhos e das mais velhas, os idosos planetários (Potiguara, 2018b, p.97).

Em Saberes da Floresta (2025), outro livro de poesias de sua autoria, Márcia Kambeba nos ensina um pouco mais sobre os mistérios da dança e o que ela representa para a sua comunidade. A poesia *Arte indígena Wai Wai* apresenta os seguintes versos que demonstram isso: “A dança do povo Wai Wai/ Mostra alegria e união/ Dançando escrevem sua história / De luta e formação, na dor, e sem temores / De viver sua identidade esses mestres educadores.” (p. 134). Nesses versos, a dança ancestral se afirma como uma forma de escrita viva, deslocando profundamente a noção ocidental de registro histórico. Quando o poema diz que “dançando escrevem sua história”, há uma ruptura com a centralidade da palavra escrita e uma valorização do corpo como suporte de memória e conhecimento. A história do povo Wai Wai não está apenas nos documentos, mas inscrita nos gestos, nos ritmos e nas coreografias que atravessam gerações. Assim como Potiguara e Kambeba, a escritora Hanna Limulja, em *O desejo dos outros – uma etnografia dos sonhos yanomami* – apresenta a dança como um vetor de conexão com o sagrado em que a figura dos mais velhos se torna algo essencial na construção do conceito de comunidade:

> Enquanto isso os xamãs inalam *yãkoana,* dançam e cantam do lado de fora. Nesse momento é comum que as mulheres também inalem um pouco da substância psicoativa para deixar de ter vergonha/medo e dançar com desenvoltura. Agitam nas mãos os objetos que carregam. As anciãs, as *patayoma,* dançam freneticamente agitando os braços ao lado das orelhas, como se estivessem levantando um peso imaginário (Limulja, 2022, p. 128).

Wassu (2021) também inscreve a dança como um ponto de conexão, no entanto, a poeta brinca com a ideia de que a natureza dança, e cada ser, ao seu modo, baila um ritmo musical diferente ou ainda performa de modo particular: Vejamos os versos de *Ybirá*:

Ybirá

Outro dia percebi que as árvores dançam.
Umas ciranda, outras lambada
umas se curvam, outras paradas,
umas sozinhas, outras acompanhadas,
umas bem carequinhas, outras descabeladas.
E que elas trocam os cabelos
todas as estações pra dançar.
(Wassu, 2021, p.53).

Ellen Wassu nos permite observar, nos versos acima, algumas imagens táteis de quando a dança é expandida para além do corpo humano e passa a ser compreendida como um princípio vital que atravessa toda a natureza. Ao afirmar que “as árvores dançam”, a poeta rompe com uma lógica antropocêntrica e propõe uma visão cosmológica em que todos os seres participam de um mesmo campo de movimento, ritmo e vida.

Cada árvore “dança” à sua maneira: “umas se curvam, outras paradas, umas sozinhas, outras acompanhadas”, o que evidencia uma valorização da diversidade e da singularidade dos modos de existência. A dança, aqui, não é padronizada: ela é plural, como a própria vida.

O verso “trocam os cabelos / todas as estações pra dançar” é particularmente potente, pois associa o ciclo das folhas ao corpo. As árvores, ao perderem e renovarem suas folhas, realizam uma espécie de metamorfose rítmica, um movimento contínuo de transformação. Essa imagem dialoga com a ideia de ancestralidade como fluxo - não algo fixo no passado, mas um processo vivo de renovação. Assim como nos corpos humanos que dançam e atualizam memórias, a natureza também dança seus ciclos, reinscrevendo a vida a cada estação.

Dessa forma, o poema amplia o conceito de dança ancestral: não mais restrito ao ritual ou ao coletivo humano, mas como um princípio ecológico e cosmológico. A dança é o modo como a vida acontece - nas árvores, nos corpos, nas estações -, afirmando uma visão de mundo baseada na interdependência, na continuidade e na harmonia entre todos os seres.

2.4 A PINTURA CORPORAL

A pintura corporal acompanha a trajetória humana desde períodos muito anteriores ao surgimento da escrita alfabética. Nas sociedades pré-históricas, o corpo já funcionava como um suporte de significados: pigmentos naturais como argilas, carvão e minerais eram aplicados sobre a pele em rituais, caçadas e cerimônias, expressando pertencimentos, crenças e modos de vida. Nesse contexto, a pintura corporal pode ser compreendida como uma das primeiras formas de linguagem, articulando comunicação visual, sensorialidade, identidade e organização social.

Ao longo da Antiguidade, diferentes povos desenvolveram práticas próprias de ornamentação do corpo. No Egito Antigo, por exemplo, o uso de pigmentos não se restringia à estética, estando também ligado à proteção física e espiritual; o kohl, cosmético milenar em forma de pó ou pasta escura, aplicado na região dos olhos, atuava tanto como adorno quanto como defesa contra o sol e influências negativas. Em diversas culturas africanas, a pintura corporal e a escarificação constituíram sistemas simbólicos complexos, fundamentais para marcar ciclos da vida, status social e pertencimento étnico.

Entre os povos indígenas das Américas, a pintura corporal ocupa um papel central e profundamente significativo. Produzida com elementos como urucum e jenipapo, ela ultrapassa o campo do decorativo, configurando-se como uma verdadeira escrita do corpo. Por meio dela, expressam-se identidades, vínculos com a tribo, relações espirituais e conexões com o território. Os grafismos, que variam conforme o povo e o contexto, como rituais, celebrações, luto ou iniciações, carregam saberes ancestrais transmitidos de geração em geração. Assim, o corpo pintado se torna também um corpo em relação: com o cosmos, com os seres da natureza, com os espíritos e com a coletividade. Célia Xakriabá, no ensaio *Amansar o giz,* presente em *Antologia Afro-indígena*, reitera a importância da pintura corporal para a comunidade indígena:

> É necessário refletir sobre como a pintura carrega elementos de outra escrita, corporal com narrativas simbólicas portadoras de subjetividades, uma vez que o ato de colocar e receber a pintura no corpo é um ritual, um preparo do espírito. Não é apenas o desenho que se escreve na pele, mas o que marca no penetrar, fortalecendo as memórias dos antepassados, para as crianças e as futuras gerações (Xakriabá, 2023 p. 327).

Durante o período colonial, muitas dessas práticas foram alvo de repressão e deslegitimação pelos europeus, que frequentemente as classificavam como “primitivas”. Apesar disso, a pintura corporal não desapareceu: persistiu como forma de expressão cultural e como gesto político de resistência. Em contextos afrodiaspóricos, ainda que a pintura corporal não tenha sido preservada da mesma maneira que em diversos territórios africanos, o corpo seguiu sendo um espaço de inscrição simbólica por meio de adornos, tecidos, marcas e, posteriormente, por estéticas que reelaboram e reinventam vínculos com a ancestralidade.

Na contemporaneidade, a pintura corporal transita por diferentes campos e significados. Ela permanece viva como prática ritual e identitária em muitas comunidades tradicionais, ao mesmo tempo em que é incorporada por linguagens artísticas, performáticas e políticas. Em movimentos indígenas e afro-brasileiros, o corpo pintado ressurge como afirmação de identidade, resistência e reexistência, tensionando padrões estéticos hegemônicos e reivindicando outras formas de perceber, narrar e habitar o mundo. Dessa forma, a pintura corporal não apenas sobreviveu ao tempo, mas se reinventou, mantendo sua força como linguagem viva capaz de inscrever no corpo histórias, lutas e pertencimentos.

A recorrência de figuras como a onça, a cobra e as forças das águas revela que esses grafismos atuam como mediadores entre diferentes dimensões da existência humana, animal, vegetal e encantada. Assim, a pintura corporal pode ser compreendida como uma tecnologia ancestral de inscrição, na qual cosmologia e corporeidade se entrelaçam, constituindo um corpo que não se define pelo individual, mas que é atravessado pelo coletivo e pelo sagrado. Hanna Limulja, doutora em antropologia social, trabalha com os Yanomami desde 2008, explicita em *O desejo dos outros – uma etnografia dos sonhos yanomami* – como a pintura corporal está inserida na cultura Yanomami:

> Espelhinhos com moldura de plástico cor de laranja passam de mão em mão. Com palitos ou canudinhos feitos de caules de plantas encontradas pelo caminho, as mulheres confeccionam pequenos pincéis com os quais vão pintar umas às outras. Enfiam uma das pontas nos recipientes com urucum e nos potes de violeta genciana e delicadamente vão traçando linhas senoidais, uma no corpo da outra (Limulja, 2023, p 126).

Valdineia Xacriabá na 8ª edição da Revista Pihhy do Programa Conexão, Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura explica como a pintura corporal tem grande significado para o Povo Xakriabá. Valdineia afirma: “Além de trazer proteção, ela também nos conecta espiritualmente com a Mãe Terra, com a Mãe Natureza e com nossos ancestrais.” A educadora ainda acrescenta que quando os Xakriabás perdem um membro da família — dependendo do grau de parentesco — ficam sem se pintar por um determinado tempo e reitera: “As pinturas corporais que fazemos para os movimentos culturais dentro das aldeias, ou quando saímos da aldeia para reivindicar nossos direitos, são sempre decididas de forma coletiva”. Xakriabá afirma que as pinturas corporais realizadas tanto em contextos culturais dentro das aldeias quanto em momentos de mobilização política fora delas são definidas coletivamente, reforçando seu caráter comunitário. Ela também explica que, antes do início da pintura, há uma preparação que envolve tanto quem será pintado quanto quem realiza o grafismo e conclui:

> Precisamos estar preparados desde o início até o fim do movimento do qual vamos participar. Essa energia positiva que adquirimos durante a preparação nos fortalece tanto dentro quanto fora do território — não só quem vai participar do movimento, mas também aqueles que ficam em nossa terra, enviando uma vibração boa e positiva para que tudo aconteça da melhor forma (Xacriabá, s/p).

Esse processo, segundo a indígena e educadora Xakriabá, é fundamental para mobilizar energias positivas, capazes de fortalecer o indivíduo não apenas no plano físico, mas também espiritual, garantindo seu bem-estar durante a realização da pintura. O poema a seguir, presente no livro Saberes da Floresta, de Márcia Kambeba, constrói uma reflexão profunda sobre a pintura corporal como expressão viva da ancestralidade, deslocando-a de uma leitura estética superficial para situá-la como linguagem espiritual, política e cosmológica. Desde os primeiros versos, ao afirmar que o grafismo “não é tatuagem”, a autora marca uma distinção fundamental: trata-se de uma prática ancestral carregada de memória e energia, que ultrapassa a

ideia de ornamento para se constituir como inscrição simbólica no corpo-território, como podemos analisar nos versos abaixo:

Grafismo

Desenho grafado
Veste memorial
Não é tatuagem essa arte ancestral
Carrega a energia de kanata ayetu
É força, magia, deixa a pele katu.
Para dançar o ritual, já chegou tayassu.

Do jenipapo o sumo final
Que pinta corpos
Representa união
Identidade, sabedoria.

Chama o espírito da onça
Carrega o clã da nação
Nos faz pertencentes à natureza
Nos dá mais beleza, fortalece a missão.

Registra o tempo
É nossa escrita – linguagem
Aguça a visão do pajé
Grafismo de evocação
Traz o espírito da cobra
Saber, metamorfose, alucinação.
Espanta arabé e enaltece kaaeté.

Não se pinta por pintar
O grafismo traz a força das águas
Cosmologia do lugar
Grafismo vem da morada sagrada
O corpo é a tela
Que o urucum e o jenipapo
Num mistério vão grafar
Informações importantes
Para a nação interpretar e guardar.

Consciência é respeito
O grafismo merece cuidado
Escrita do velho e novo tempo
É a voz do antepassado.

(KAMBEBA, 2025, p 81).

A ancestralidade aparece, no poema, como força que atravessa o corpo e o conecta a dimensões invisíveis e coletivas. O grafismo “veste memorial”, transforma

a pele em suporte de lembranças, saberes e histórias herdadas. Nesse sentido, o corpo passa a ser um arquivo vivo, onde se registram os conhecimentos dos antepassados. A utilização de elementos como o jenipapo e o urucum reforça essa ligação com a natureza, indicando que a ancestralidade não está dissociada do ambiente, mas enraizada na relação com a terra, as plantas e os ciclos naturais.

Kambeba apresenta a pintura corporal como prática ritualística que mobiliza forças espirituais. A evocação de animais como a onça e a cobra aponta para uma cosmologia em que humanos e não humanos compartilham atributos e energias. Esses grafismos não apenas representam tais entidades, mas as convocam, permitindo que seus espíritos atuem sobre quem é pintado. Assim, a ancestralidade se manifesta como potência de transformação, proteção e fortalecimento coletivo, especialmente quando vinculada à ideia de tribo, comunidade e pertencimento.

Outro aspecto central é a dimensão comunicativa do grafismo. Ao ser descrito como “nossa escrita – linguagem”, o poema evidencia que a pintura corporal constitui um sistema de codificação próprio, por meio do qual se transmitem informações, valores e visões de mundo. Trata-se de uma escrita não alfabética, mas igualmente complexa, que exige conhecimento para ser interpretada. Nesse contexto, o pajé surge como figura que detém a capacidade de leitura ampliada, indicando que o grafismo também está associado a saberes especializados e à mediação entre mundos.

O poema de Kambeba enfatiza o caráter ético dessa prática. Ao afirmar que “não se pinta por pintar”, a autora chama atenção para a necessidade de consciência e respeito diante do grafismo, entendido como herança sagrada. A pintura corporal, portanto, não pode ser apropriada de forma descontextualizada, pois carrega significados profundos ligados à espiritualidade, à história e à identidade dos povos indígenas. Desse modo, a ancestralidade, no poema, não é apenas memória do passado, mas presença ativa que orienta práticas, regula comportamentos e sustenta a continuidade cultural no presente.

Os próximos poemas, também de Márcia Kambeba aprofundam a relação entre ancestralidade e pintura corporal ao reafirmar o corpo como espaço de inscrição simbólica, espiritual e territorial. Assim como em *Grafismo*, a pintura não aparece como ornamento, mas como prática que articula identidade, memória e pertencimento, sempre mediada pela natureza e pelos saberes tradicionais. Analisaremos os versos de Urucum, Pintura Sagrada e Minha pele vermelha e Territorialidade:

Urucum

Pintei minha pele
Vermelho ficou
Fiz meu grafismo
Pintura de amor

Fruto vermelho
Da árvore brotou.
Diz a pajé
O urucum assobiou.

Dá forca ao indígena
Faz a alegria brotar
Curumim, tua cara
Vermelhou meu sonhar.

Vermelho

É a cor da cunhã

Urucum

Tem cheiro de aldeia
Pintura do amanhã.
(KAMBEBA, 2022, p. 61)

Pintura sagrada

“A árvore me pintou”
Vermelha e preta
Minha pele ficou.

Urucum, jenipapo
Eu sou esse tronco
Que cresce sereno
Em meio à cidade.

Meu ser é do mato
Eu sou o retrato
Do povo que um dia
Nesse Brasil pisou.

“A árvore me pintou”
Grafismo de alma
De quem tem no peito
A cor do respeito
Que o branco manchou.
(KAMBEBA, 2022, p. 45).

Minha pele vermelha

Nas cores das minhas plumas
\minha identidade encena
A sutileza do meu caminhar
Da minha pele morena
Pintada de jenipapo
Contrastando com a minha pena.

[...]

(Kambeba, 2022, p. 48)

Territorialidade

A terra em sua importância
Carrega os filhos do sol
Gesta a cultura na singularidade da aldeia
Com a nossa peculiaridade
Territorializamos a geradora da vida.

Na forma de apanhar o jenipapo
Na batida dos pés no chão
No ritual de cortar o cabelo
Nos grafismos típicos de cada nação
Impregnamos nossa afirmação.
(Kambeba, 2025, p. 52).

Em *Urucum,* a ancestralidade se manifesta de forma sensorial e afetiva, associada à cor vermelha que recobre a pele e transforma o corpo em extensão da floresta. O urucum, enquanto fruto, não é apenas matéria-prima, mas agente vivo que "assobia", indicando uma comunicação entre humano e natureza. A pintura corporal, nesse contexto, é atravessada por uma dimensão espiritual e lúdica, ligada à infância (curumim) e à coletividade (cunhã), revelando que a ancestralidade se constrói também na continuidade das gerações. O vermelho, mais do que cor, torna-se símbolo de vida, alegria e projeção de futuro - "pintura do amanhã" - sugerindo que os saberes ancestrais não estão fixos no passado, mas se atualizam constantemente.

Já em *Pintura sagrada*, a relação se intensifica ao deslocar a agência da pintura: não é o sujeito que pinta, mas "a árvore" que o pinta. Essa inversão reforça uma cosmologia em que natureza e humano não estão separados, mas integrados em uma mesma existência. O uso do urucum e do jenipapo reafirma a pintura corporal como extensão da terra e, ao mesmo tempo, como resistência em contextos urbanos ("em meio à cidade"). A ancestralidade aparece aqui como força de permanência e

afirmação identitária diante da violência histórica “que o branco manchou” evidenciando o grafismo como prática política, capaz de resguardar dignidade e memória coletiva. Célia Xakriabá, em *Amansar o giz,* retrata um pouco da relação dos Xakriabá com o jenipapo, vejamos essa ligação no trecho abaixo:

> O jenipapo por sua vez, se refere aos momentos rituais em que as nossas tradições se materializam em nossos corpos. O povo Xakriabá e o jenipapo estabelecem historicamente uma forte relação pelas pinturas corporais. (...) Quando nos pintamos, em momentos específicos, acreditamos que não é somente a pele que está sendo pintada, mas o próprio espírito. A pintura corporal marca e demarca no contato entre o corpo e o espírito. O jenipapo é uma árvore de bom conhecimento, pois é dela que tiramos a tinta e com ela registramos a nossa cultura, o que nos dá fortalecimento (Xakriabá, 2023, p. 327).

No poema “Minha pele vermelha”, ainda que fragmentado, observa-se a articulação entre pintura corporal e identidade estética. A pele pintada com jenipapo dialoga com elementos como plumas e penas, compondo uma corporeidade que é ao mesmo tempo individual e coletiva. A ancestralidade se expressa na maneira como o corpo encena pertencimento, em um equilíbrio entre sutileza e afirmação. O grafismo, nesse caso, atua como linguagem visual que comunica quem se é, evidenciando que o corpo pintado é também um corpo que narra.

Por fim, em “Territorialidade”, a pintura corporal é inserida explicitamente no campo das práticas culturais que constroem e reafirmam o território. O grafismo aparece ao lado de gestos cotidianos e rituais — como colher o jenipapo ou bater os pés no chão — indicando que a ancestralidade se materializa em ações repetidas e compartilhadas. A ideia de “territorializar” a terra sugere que o corpo pintado não apenas pertence ao território, mas também o constitui simbolicamente. Assim, a pintura corporal funciona como marca de identidade coletiva, diferenciando as nações indígenas e reforçando sua singularidade.

Em conjunto, os poemas revelam que a ancestralidade, para Márcia Kambeba, é uma força viva que se manifesta no corpo por meio da pintura, conectando passado, presente e futuro. O grafismo e o uso de elementos naturais como urucum e jenipapo constituem uma linguagem complexa que articula espiritualidade, resistência e pertencimento, transformando o corpo em território sagrado, arquivo de memória e instrumento de afirmação cultural.

Para dar continuidade nesse mosaico narrativo sobre a pintura corporal e sua relação com o que é ancestral, analisaremos a poesia *Kijetxawê Imamakã, de Adriana Pesca,* em que a cena da Assembleia Constituinte, protagonizada por Ailton Krenak, é reelaborada poeticamente como um acontecimento coletivo e histórico, de uma maneira muito potente, e podemos observar o papel simbólico da pintura corporal como prática simultaneamente ritual, política e identitária. Analisemos os versos abaixo:

> Kijetxawê Imamakã
>
> [...]
>
> Guiado por um propósito, de gravata e paletó,
> o indígena fez história, mas ele não a fez só.
>
> Com a cor do jenipapo pintou o rosto de tinta,
> Nesse ato maior que o discurso grafou na Constituinte.
> Fez-se ouvida sua história e de toda uma nação,
> Demarcando de modo heroico nossa Constituição.
> (Pesca, 2025, p. 27).

Quando o eu lírico afirma que “o indígena fez história, mas ele não a fez só”, há uma ampliação do sujeito: o gesto de Krenak deixa de ser individual e passa a representar uma coletividade - “toda uma nação”. A pintura com jenipapo, descrita como um ato “maior que o discurso”, desloca o centro da linguagem: não é apenas a fala que produz sentido, mas o corpo em ação. O verbo “grafou” é especialmente significativo, pois associa a pintura a uma forma de escrita, uma inscrição direta no espaço político da Constituição. Assim, o corpo pintado torna-se arquivo vivo, capaz de registrar uma memória coletiva dentro de uma estrutura institucional historicamente excludente.

No artigo *Brasil, é assim que os indígenas usam a voz* (2018), publicado na Revista Pernambuco, o pós-doutor e filósofo Pedro Mandagará analisou a fala e a performance de Ailton Krenak na Constituinte, em que a liderança indígena usa a pintura corporal como estratégia comunicativa para ser ouvido diante de uma audiência que não parecia querer se escutá-lo. Vejamos o trecho a seguir:

> Enquanto continua o discurso, no mesmo tom firme e pausado, Ailton Krenak passa a pintar seu rosto de preto, retirando, com os dedos, de uma pequena lata, a tinta pastosa que passa em todo o rosto, sem deixar sequer uma gota cair em seu terno branco e sem nunca interromper o discurso. A manifestação de indignação e luto, anunciada no início, acontece ao mesmo tempo da fala – apesar da preterição, nada foi preterido e ambas ocorrem, potencializando-se mutuamente. Além da função emotiva evidente, de catalisar etos e patos numa única ação ritual, a pintura serve uma função argumentativa, demonstrando, pelo exemplo, o tipo de relação com a sociedade nacional que as culturas indígenas podem trazer. O processo de pintura termina junto com o discurso (Mandagará, 2018, p. 15).

No trecho de Mandagará, a dimensão do significado da pintura corporal é aprofundada ao destacar o caráter performativo da ação. A simultaneidade entre fala e pintura rompe com a lógica ocidental que separa razão e corpo, discurso e gesto. Ao pintar o rosto sem interromper a fala, Ailton Krenak produz uma enunciação expandida, em que diferentes camadas de sentido operam juntas. A pintura é descrita como manifestação de luto e indignação, o que a insere claramente no campo ritual: trata-se de um gesto carregado de força simbólica, que mobiliza afetos (pathos) e constrói uma imagem ética (ethos) diante do público.

A fala de Mandagará compreende a pintura como argumento. Não se trata apenas de expressar emoção ou identidade, mas de demonstrar, no próprio corpo, outra forma de relação com o mundo e com a política. A pintura corporal, nesse sentido, deixa de ser vista como algo “tradicional” ou “folclórico” e passa a operar como linguagem crítica, capaz de intervir no debate público. Ela afirma uma identidade indígena que não se adapta aos moldes hegemônicos, mas os tensiona.

A pintura corporal funciona como uma tecnologia de inscrição: no poema, ela “grafa” na Constituição; no trecho de Mandagará, ela constrói um argumento visível e sensível. Em ambos os casos, o corpo não é suporte passivo, mas território ativo de enunciação. A identidade indígena não é apenas dita, ela é performada, encarnada, tornada visível.

Além disso, há uma dimensão ritual que atravessa tanto o poema quanto a performance. O uso do jenipapo, tradicionalmente associado a práticas culturais e espirituais indígenas, reativa uma memória ancestral dentro de um espaço moderno e institucional. Esse gesto produz um deslocamento simbólico: a Assembleia Constituinte deixa de ser apenas um espaço jurídico e passa a ser também um espaço de disputa cosmológica, onde diferentes modos de existir e de significar o mundo

entram em confronto. Lux Vidal em *Grafismo Indígena - Estudos de antropologia estética,* sintetiza a discussão acima sobre a pintura corporal:

> Apenas recentemente a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção tribal de pessoa humana, a categorização social e material e outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão ela vida em sociedade (Vidal, 2000, p. 13).

Desse modo, a pintura corporal emerge como um ponto de convergência entre ritual e política, ancestralidade e contemporaneidade. Ela afirma identidades, reinscreve histórias e transforma o corpo em linguagem ativa, uma linguagem que não apenas comunica, mas age, reivindica e reconfigura os espaços de poder.

2.4.1 Grafismos no ATL

Em 9 de abril de 2026, durante o Acampamento Terra Livre (ATL), em Brasília, foi realizada uma pesquisa com 20 mulheres indígenas sobre o significado de suas pinturas corporais e grafismos. O evento que recebe anualmente mais de sete mil pessoas, durante sete dias e indígenas de mais de duzentas etnias, foi sem dúvida um excelente espaço para a iniciativa. A pesquisa consistiu em um questionário de 6 perguntas sobre a etnia e o que simbolizava cada grafismo firmados em seus corpos. Foram selecionadas 4 imagens para a análise nessa pesquisa a fim de corroborar com os estudos sobre a poesia das escritoras indígenas. A primeira imagem a ser analisada é de origem Pataxó, da comunidade de Arraial em Porto Seguro na Bahia.

Figura 1 – Tanara Pataxó - Bahia



Fonte: Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Segundo a indígena Tanara Pataxó, forte nome da sua etnia em Porto Seguro, o grafismo de seu rosto representa a força da onça, coragem e proteção. Além disso, a indígena afirma que os indígenas Pataxó de sua região também costumam pintar em seus corpos a identificação da família – em uma linha maior, representando Txopai, o primeiro Pataxó. Nas imagens 2 e 3, representadas pela indígena Joelma Sipsedy e Eucélia Sekwardi, do povo Xakriabá, apresentam um grafismo corporal com linhas, pontos e formas orgânicas que sugerem um sistema de significação específico. A pintura representa o encontro de dois rios da região norte de Minas Gerais onde o rio São Francisco é o maior deles. Vejamos os detalhes na imagem abaixo:

Figura 2 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá



Arquivo pessoal/ ATL Brasília – 2026

A imagem visual do grafismo Xakriabá comunica pertencimento, história e relação com o coletivo. E segundo as indígenas Sipsedy e Sekwardi, esses grafismos indicam proteção e força para esse momento específico, que é festivo e político para os indígenas do Brasil.

Figura 3 – Eucélia Sekwardi, do povo Xakriabá



Foto: Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

As imagens abaixo revelam como o grafismo corporal entre o povo Pataxó funciona como uma linguagem visual precisa, capaz de comunicar aspectos

fundamentais da identidade social, especialmente no que diz respeito às mulheres. Na imagem 4, o grafismo apresentado, com dois traços marcantes no rosto, atua como um signo de identificação da mulher casada. Esse fato é extremamente significativo porque evidencia que a pintura corporal não é apenas decorativa, mas estruturante das relações sociais. O corpo, nesse caso, torna-se um meio de comunicação pública: ao portar esses traços, a mulher inscreve em si sua condição dentro da coletividade. Trata-se de uma marca que organiza vínculos, papéis e reconhecimentos, funcionando como uma espécie de “código social” visível.

Figura 4 – Exna Pataxó – povo Pataxó



Foto: Arquivo pessoal/ ATL Brasília – 2026

Já na imagem 5, o grafismo em vermelho, feito com urucum, desloca o foco para outra dimensão da experiência feminina: a força, a vitalidade e a resistência. Diferentemente da marcação mais “estrutural” da mulher casada, aqui a pintura parece enfatizar energia e potência. O vermelho, associado ao sangue, convoca sentidos de vida, luta e renovação, e pode ser lido como uma afirmação da mulher em sua autonomia e em seu papel ativo dentro da comunidade. Esse grafismo tem indicação direta de estado civil de solteira e comunica uma identidade feminina que está em movimento, ligada à coragem e à afirmação de si.

Figura 5 – Emikahá Pataxó – povo Pataxó



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Ao colocar as duas imagens em relação, percebe-se que o grafismo Pataxó organiza diferentes dimensões da identidade feminina: de um lado, a inscrição de papéis sociais específicos (como o casamento); de outro, a expressão de qualidades simbólicas mais amplas, como força e resistência de uma mulher solteira. Em ambos os casos, a pintura corporal atua como uma forma de linguagem ancestral, na qual o corpo é território de inscrição cultural.

Por fim, as pinturas não apenas comunicam identidades sociais, mas também mantêm viva uma relação com a natureza e com os saberes tradicionais, fazendo do corpo feminino um espaço onde se cruzam cultura, memória e resistência e como afirma Márcia Kambeba (2021) no poema *Ancestralidade*: “Na pele, grande tela /**O grafismo é nossa voz**”.

3 A POESIA ANCESTRAL COMO ESPAÇO DE RETOMADA E RESISTÊNCIA

O que se espera da poesia moderna é que se continue evocando temas sociais e que esses possam retratar a realidade brasileira com suas peculiaridades e contrastes. Diante disso, é de extrema urgência que classes até então esquecidas pela academia possam mostrar o seu valor literário sem impedimentos e que as produções literárias desses grupos sejam tomadas por igual, como teoriza Cusicanqui (2024), quando levanta a questão sociológica sobre a equalização das inteligências e poderes cognitivos de grupos sociais.

Nesse capítulo, serão analisados aspectos da produção literária de mulheres indígenas e afro-brasileiras que, por meio da expressão poética de seus cantos de luta e palavras de ordem, direcionam uma nova leva de produção intelectual e cultural brasileira. É de suma importância a análise dessas obras para que essas escritoras possam ser vistas e reconhecidas como pensadoras que produzem narrativas de impacto na contemporaneidade, que sejam lidas e estudadas não somente sob um ponto de vista ontológico, mas também como produtoras de obras que compõem relações de poder nas macro e micro relações.

Acerca dessa temática que envolve a expressão da luta indígena e o poder da escrita afro-brasileira como recurso de resistência às opressões direcionadas às mulheres dentro da sociedade brasileira, iniciamos nossa discussão com o poema *Retomada* de Trudruá Dorrico que reivindica sua terra e se posiciona como representante de uma classe que sempre foi subjugada pelo imperialismo.

Retomada

Como você se atreve a nos chamar de pobres hoje
Se foi você que tirou nossa terra?
Como você se atreve a nos chamar de feios
Depois de ter violado nossas mulheres?
Como você se atreve a nos chamar de preguiçosos
Se foi você que nos matou de trabalhar?
Não somos pobres
Fomos empobrecidos
Não somos feios
Fomos embranquecidos
Não somos preguiçosos
Fomos escravizados e tutelados
Como você se atreve?
Os antepassados lutaram pela nossa história

> Por isso buscamos reaver:
> Nossos nomes
> A terra que nos foi roubada
> A voz silenciada
> O corpo ocultado
> Nossas belezas
> Nossos encantados
> Nossos povos
> Nossas vidas
> Então
> Nunca mais se atreva a nos diminuir no seu espelho.
>
> A NOSSA RETOMADA É ANCESTRAL.
> (Dorrico, 2023, p. 31 e 32).

O poema *Retomada* constrói-se como um potente gesto de denúncia e de afirmação identitária, articulando a poesia ancestral como espaço de resistência e, sobretudo, de retomada da dignidade e da voz das mulheres indígenas. Desde os primeiros versos, o eu lírico assume um tom confrontativo ao interpelar diretamente um "você", figura que pode ser lida como representação do colonizador ou da sociedade hegemônica. Essa estratégia discursiva é fundamental, pois desloca o lugar de fala: não se trata mais de um sujeito indígena narrado, mas de um sujeito que fala, acusa e reivindica. Nesse sentido, a poesia torna-se território de reexistência, no qual a palavra funciona como instrumento de enfrentamento histórico.

A dimensão da resistência feminina indígena aparece de forma incisiva, especialmente quando o poema explicita a violência sofrida pelos corpos das mulheres: "Depois de ter violado nossas mulheres?". Aqui, o corpo feminino é apresentado como lugar de agressão colonial, mas também, implicitamente, como espaço de memória e de luta. Ao trazer essa violência à linguagem poética, o texto rompe com o silenciamento histórico dessas experiências, reinscrevendo-as como parte de uma memória coletiva que precisa ser reconhecida. Assim, a ancestralidade não é evocada apenas como herança, mas como continuidade de luta, já que "os antepassados lutaram pela nossa história", conectando gerações passadas às atuais, em um movimento contínuo de resistência.

Analisando aspectos estruturais do poema, observamos que a poeta utiliza o verso livre, sem metrificação fixa ou rimas regulares, o que reforça a ruptura com padrões de organização poética. Essa escolha formal dialoga diretamente com a proposta de retomada, pois a própria estrutura do texto recusa moldes impostos, afirmando uma poética autônoma. A repetição da estrutura "Como você se atreve…"

funciona como anáfora, criando um ritmo marcado pela indignação e pela denúncia. Esse recurso intensifica o caráter oral do poema, aproximando-o de uma fala coletiva, quase como um discurso ou um canto de protesto, o que remete às tradições orais indígenas e fortalece a ideia de ancestralidade.

Outro aspecto estrutural relevante é o paralelismo presente nos versos “Não somos pobres / Fomos empobrecidos”, “Não somos feios / Fomos embranquecidos” e “Não somos preguiçosos / Fomos escravizados e tutelados”. Essa construção evidencia um movimento de desconstrução de estigmas historicamente impostos aos povos indígenas. Ao negar uma identidade atribuída e substituí-la por um processo histórico (“fomos…”), o poema desloca a responsabilidade da condição atual para a violência colonial, operando uma reescrita da história a partir da perspectiva indígena. Trata-se, portanto, de um gesto de retomada discursiva, em que a linguagem corrige e ressignifica narrativas hegemônicas.

No fim do poema, o verso conclusivo — “Nunca mais se atreva a nos diminuir no seu espelho” — sintetiza o movimento do poema ao recusar o olhar do outro como parâmetro de valor. O “espelho” pode ser entendido como metáfora da sociedade dominante, que projeta estereótipos e distorções sobre os povos indígenas. Ao rejeitar esse reflexo, o eu lírico reafirma uma identidade autônoma, construída a partir da própria ancestralidade.

Graça Graúna, que é poeta, pesquisadora indígena e pós doutora em Literatura, Educação e Direitos Indígenas reitera a importância da escrita indígena como um movimento de retomada, como visto nos versos de Trudruá, onde há uma urgência de mostrar esse universo cultural que foi apagado intencionalmente durante todo o percurso da história do nosso país. A poeta ainda traz a ancestralidade como ponto basilar quando diz:

> As vozes ancestrais sugerem mais e mais desafios que emanam da literatura indígena contemporânea: um mundo espelhado de mundos, de sonhos e realidades distintas; um mundo de pessoas que foram impedidas de expressar seu pensamento ao longo dos mais de quinhentos anos de colonização. (Graúna, 2013, p.170).

Outro poema que amplia o debate em prol da luta de retomada e resistência, agora abordada pelas lentes afro-brasileiras, é o poema *Em luto, em luta* de Cristiane Sobral, que é poeta, escritora e dramaturga carioca, radicada em Brasília e tem como foco de sua escrita as subjetividades e modos de ser e viver da população

negra. A autora costuma trazer à tona os paradoxos sociais, as tradições de matriz africana e afro-brasileiras, buscando sempre alternativas para romper com os modelos patriarcais preestabelecidos, como podemos observar nos versos abaixo:

> Em luto, em luta
>
> Não tenho tempo de esmorecer no campo de batalha
>
> Nos dias de luto segurei lutando
> Cantarei um canto doído, profundo
> Levando ao meu útero o humus dos meus ancestrais
> Com a certeza daqueles que um dia voltarão
> Rasgando o ventre desta grande mãe
>
> Nos dias pardacentos onde tudo enguiça
> A humanidade afunda como areia movediça
> Mais que um minuto de silêncio
> Um minuto de desordem
> É preciso subverter a ordem
> Um minuto a exterminar nosso suplício
>
> [...]
>
> Não tenho tempo de esmorecer
> Nada de fracasso ou coisa que o valha
> Nos dias de luto
> Eu luto
>
> Ubuntu
>
> Esse é o meu culto.
> (Sobral, 2027, p. 74).

O poema de Sobral constrói-se como uma expressão intensa de resistência que articula dor, memória e ação, configurando a poesia ancestral como um espaço privilegiado de retomada identitária e de afirmação da presença feminina. Desde o verso inicial “Não tenho tempo de esmorecer no campo de batalha”, o eu lírico se inscreve em uma posição de enfrentamento contínuo, em que o luto não paralisa, mas impulsiona a luta. Essa fusão entre dor e resistência é central para a compreensão da ancestralidade no poema: não se trata de uma memória estática, mas de uma força viva que mobiliza o presente.

A dimensão da resistência feminina negra se evidencia de forma particularmente significativa na imagem do corpo como território ancestral, sobretudo

no verso “Levando ao meu útero o húmus dos meus ancestrais”. Aqui, o útero — símbolo do feminino — é ressignificado como espaço de continuidade histórica, onde a memória dos antepassados se deposita e se regenera. A escolha da palavra “húmus” é altamente simbólica, pois remete à terra fértil, à decomposição que gera vida, reforçando a ideia de que a ancestralidade é nutriente para a resistência. Dessa forma, o corpo feminino não é apenas lugar de dor (como frequentemente marcado pela violência colonial), mas também de potência, de criação e de retomada cultural. A imagem seguinte “Rasgando o ventre desta grande mãe” amplia essa metáfora ao associar a terra a uma entidade materna, conectando corpo, natureza e ancestralidade em uma mesma cosmovisão.

Um aspecto relevante do poema é o uso de imagens fortes e contrastivas, como “a humanidade afunda como areia movediça”, que constrói uma percepção de crise e instabilidade do mundo contemporâneo. Diante desse cenário, o poema propõe uma ruptura: “Mais que um minuto de silêncio / Um minuto de desordem / É preciso subverter a ordem”. Aqui, a estrutura fragmentada dos versos, com cortes abruptos e encadeamentos diretos, intensifica o tom de urgência e de convocação à ação. A linguagem se torna direta, quase imperativa, reforçando o caráter político da poesia.

Ao fim do poema, os versos — “Nos dias de luto / Eu luto / Ubuntu / Esse é o meu culto” — condensam de maneira significativa o projeto do poema. O jogo sonoro entre “luto” e “luto” (substantivo e verbo) cria um efeito de ambiguidade produtiva, em que dor e ação se fundem. A introdução do conceito “Ubuntu” amplia a dimensão coletiva da resistência, evocando uma filosofia baseada na interdependência e na humanidade compartilhada. Ainda que de origem africana, sua presença no poema reforça alianças entre saberes e epistemologias não ocidentais, aproximando experiências de resistência negra.

As ideias acima corroboram com o pensamento de Eduardo Oliveira acerca da ancestralidade e resistência: “Aqui, ancestralidade é estética e uma certa estética ancestral nos move no seio dessas ideias-força da criação resistente e da resistência criativa que se move em deriva entre Continente e sua diáspora” (Oliveira, 2023, p. 9).

Ainda imbuídos em apresentar poemas que refletem o poder da poesia ancestral indígena como espaço de retomada e resistência, analisaremos o poema *Meu feminino é ancestral* de Adriana Pesca em *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas*:

Meu feminino é ancestral

Se a alma é ancestral,
ancestral é a ferida
que hoje já não me fere,
e sim me faz viver,
me faz clamar por justiça,
por direito a meu território sagrado,
por honrar toda luta e todo o legado
de meu povo e minhas gentes,
que plantaram suas sementes
para os frutos que hoje colhemos.

Ancestral é nossa luta.
Ancestral é nosso destino,
pois fomos forjadas na luta
do poder ancestral e sagrado
das guardiãs de nosso feminino.

PESCA, 2025, p. 43.

O poema de Hitxá constrói uma poética que articula de maneira direta e afirmativa a ancestralidade como fundamento da identidade e da resistência feminina indígena, transformando a palavra em espaço de retomada histórica, simbólica e política. Desde o verso inicial “Se a alma é ancestral”, o poema estabelece uma lógica em que o sujeito não se define a partir de uma individualidade isolada, mas como continuidade de uma coletividade que atravessa o tempo. A ancestralidade, portanto, não é evocada apenas como memória do passado, mas como força ativa que estrutura o presente e projeta o futuro, sendo elemento central na construção de uma identidade feminina indígena que resiste e se reafirma.

Essa dimensão de resistência se intensifica quando o poema ressignifica a dor histórica: “ancestral é a ferida / que hoje já não me fere, / e sim me faz viver”. Aqui, a ferida — que pode ser lida como metáfora das violências coloniais, territoriais e de gênero — deixa de ser apenas marca de sofrimento e se transforma em motor de existência e de luta. Esse movimento é fundamental para a ideia de retomada, pois implica não apagar a dor, mas incorporá-la como memória que fortalece a reivindicação por justiça, como se explicita nos versos seguintes: “me faz clamar por justiça, / por direito a meu território sagrado”. O território, nesse contexto, não é apenas espaço físico, mas dimensão espiritual e identitária, profundamente ligada à ancestralidade e ao feminino.

A resistência feminina indígena se evidencia ainda na valorização das mulheres como guardiãs de saberes e da continuidade cultural: “fomos forjadas na

luta / do poder ancestral e sagrado / das guardiãs de nosso feminino". A imagem das "guardiãs" reforça o papel central das mulheres na preservação e transmissão das tradições, ao mesmo tempo em que rompe com estereótipos de passividade, apresentando-as como agentes ativos de luta e de poder. Assim, o poema constrói uma perspectiva em que o feminino não é fragilidade, mas força ancestral que sustenta a coletividade.

Observamos também que a progressão temática — da ferida à luta, da memória ao futuro ("sementes" e "frutos") — organiza o poema como um percurso de transformação, reforçando a ideia de retomada. A metáfora presente nos versos "plantaram suas sementes / para os frutos que hoje colhemos" também é estruturalmente relevante, pois reforça a noção de continuidade ancestral e de responsabilidade coletiva, ao mesmo tempo em que evidencia que as conquistas atuais são resultado das lutas anteriores, especialmente das mulheres.

Essa luta e resistência feminina segue sendo inscrita nas linhas e versos da poesia feminina afro-brasileira e indígena e continua reescrevendo a história e preenchendo lacunas indispensáveis para a compreensão mais próxima da real história brasileira como afirma Leda Maria Martins:

> Em versos e prosa, a própria memória do nosso país se reescreve, pontilhada nas frestas e nos retalhos de uma escritura que se insubordina contra o lugar-comum da repetição estereotípica, almejando uma edição nova não apenas do discurso literário, como também da própria história social e cultural ali caligrafada (Martins, 2007: 72).

Essa nova edição do discurso literário também aparece firmada nas palavras de Marli Aguiar, na poesia intitulada - *Da potência da nossa escrita,* presente no livro *Poetas Negras Brasileiras - uma antologia* da também poeta Jarid Arraes. Essa poesia constrói-se como um potente manifesto de retomada e resistência feminina negra, em que a escrita deixa de ser apenas expressão estética para assumir um papel político, coletivo e ancestral.

> Da potência da nossa escrita
>
> Querem nos passar a ideia de que
> está tudo vencido e dominado... será?
> Mal sabem "eles"

e não conseguem perceber
o que germina nas cirandas de mulheres,
nas oficinas de escrita,
nos quintais das grandes cidades,
nas danças de umbigada,
nas hortas caseiras e quilombolas
e mulheres agricultoras,
nos sons do Tambor de Criola,
nos Saraus das Pretas, nos Slams
e das Carolinas e Firminas
e Flores de Baobá.

Nascem resistências e denúncias
Nas folhas em branco
Das seguidoras de Bianca Santana,
Quando se descobre negra.
Do Quarto de Despejo de
Carolina Maria e Jesus.
Em Terra Fértil
De Jeniffer Nascimento.
De Jarid Arraes,
Abrimos portas e janelas
Na morada de Catita
Nos mergulhamos na Mareia
De Miriam Alves
Passeamos nos Becos e Memórias
De Conceição Evaristo,
Para reencontrarmos nas teorias
De Ângela Davis,
E, assim, trazer as vozes
Das vozes de mil mulheres
Nas diversas literaturas.

Algo germina no fundo da terra fértil
Cozinha no caldeirão que balança
de nosso próprio corpo.
E nas salas, salões de escritas
Se cria e recria,
Sementes que germinam,
Passado, Presente e Futuro.
Algo novo já nasceu e cresce,
Nossa Poesia.

Marli Aguiar

(Arraes, 2021, p. 96)

Desde os primeiros versos, ao questionar a ideia de que “está tudo vencido e dominado”, o eu lírico confronta uma narrativa hegemônica de apagamento, denunciando a falsa sensação de estabilidade social que ignora as múltiplas formas de insurgência que brotam nos espaços cotidianos. Essa resistência não é apresentada de forma grandiosa ou institucional, mas enraizada em práticas culturais,

comunitárias e afetivas — “cirandas de mulheres”, “hortas caseiras”, “quintais”, “danças de umbigada” —, o que evidencia uma perspectiva decolonial em que o saber e a luta emergem dos territórios vividos e das experiências compartilhadas.

A metáfora da germinação — recorrente ao longo do texto — reforça essa ideia: a resistência é algo que nasce, cresce e se espalha, mesmo quando invisibilizado. A imagem do “caldeirão que balança / de nosso próprio corpo” sugere um processo interno, coletivo e ancestral, em que corpo, memória e criação se entrelaçam. A poesia, portanto, não apenas denuncia, mas também anuncia: há algo novo em gestação, uma produção literária que se afirma como continuidade e transformação. As metáforas orgânicas — “germina”, “terra fértil”, “sementes” — associam a escrita à natureza, reforçando a ideia de ciclo, continuidade e ancestralidade.

A retomada se dá, sobretudo, pela palavra e pela memória. Ao evocar nomes como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ângela Davis, Jarid Arraes e Miriam Alves, o poema cria uma rede de ancestralidade literária e política que sustenta o presente. Essas referências funcionam como marcos de continuidade histórica e conectam diferentes gerações de mulheres negras que, por meio da escrita, denunciaram violências e afirmaram existências. A menção ao livro Quarto de Despejo, por exemplo, simboliza a transformação da experiência marginalizada em discurso potente, reforçando a ideia de que a literatura é um espaço de visibilidade e resistência. Assim, o poema constrói uma genealogia feminina negra em que escrever é também um ato de se reconhecer, de “descobrir-se negra”, como aponta o verso que dialoga com Bianca Santana.

Marli Aguiar nos faz refletir sobre a importância para a literatura brasileira essa genealogia-literária-feminina-negra pois como afirma Heleine Fernandes de Souza no livro *A poesia negra-feminina,* utilizando as palavras da poeta e prosadora Mel Adún, “A escolha da voz é feminina. Elas são contadoras de histórias, já que a religião de matriz africana no Brasil foi e é sustentada por elas. Com a presença dessas mulheres negras, contadoras de histórias oficiais ou não, a cultura africana sobreviveu no Brasil... “(apud DUKE, 2016: 84). Souza ainda acrescenta:

> Assumindo a função de griots, as poetas negras elaboram e reelaboram, através da escrita, a memória do povo negro baseadas na oralidade e em sua complexa gama de inscrições mnemônicas. Destaco, nos poemas, a presença de um princípio filosófico basilar da cosmogonia africana: **a ancestralidade** (Souza, 2020, p. 128, grifos nossos).

Nesse sentido, a poesia feminina afrobrasileira se configura como espaço de retomada porque recupera saberes, vozes e práticas historicamente silenciadas, reinscrevendo-as no presente como uma força ativa. Assim, o texto de Marli Aguiar não apenas representa a resistência, mas a encarna, transformando a palavra em território de luta, memória e (re)existência e como como diz nos versos — “Algo novo já nasceu e cresce, / Nossa Poesia.” — esse trecho sintetiza sua força política e simbólica: a poesia é apresentada como fruto coletivo, como herança e como projeto de futuro.

Paul Zumthor, linguista e crítico suíço, amplia a visão acerca das riquezas culturais e literárias envoltas à palavra. Ele enfatiza que nas culturas africanas, profundamente marcadas pela centralidade do verbo e pela força das tradições orais, a palavra se manifesta como energia viva, carregada de ritmo, corpo e ancestralidade, como podemos observar no trecho destacado abaixo:

> As culturas africanas, culturas do verbo, com tradições orais de riqueza incomparável, rejeitam tudo que quebra o ritmo da voz viva; em vastas regiões, (no Leste e no Centro do continente), a única arte que se pratica é a poesia e o canto. O verbo, força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda a atividade repousa, se espalha no mundo do qual dá vida. Na palavra tem origem o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto, (pronuncia e, muitas vezes, canta) as palavras, fecundando o seu ato. Verticalidade luminosa brotando das trevas anteriores, ainda marcada, todavia, por estes sulcos profundos, a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente o que chamamos de poesia (Zumthor, 1997, p. 65-66).

Essa concepção de linguagem, que compreende o dizer como ato criador e vital, ecoa de maneira potente na poesia de mulheres afro-brasileiras, que transformam a palavra em instrumento de existência, memória e resistência. Assim como nas tradições em que o canto e a poesia organizam a vida e o mundo, a escrita dessas mulheres não se limita à expressão estética, mas se constitui como prática que movimenta saberes, preserva histórias e afirma identidades historicamente silenciadas.

Ainda nessa rede que desfia e vai nos trazendo em cada trama um ponto de vista que acresce, que amplia, que desenvolve, temos a poesia *Escrita-resistência*, de Adriana Pesca que procura debater e retomar os espaços de silenciamento provocado por séculos de colonização e cria uma dialogicidade a partir do olhar da mulher indígena, a partir de um Brasil profundo, plurissignificativo, onde os arreios de um patriarcado monorracional sempre imperou. Observemos os seguintes versos:

Escrita-resistência

Escrita indígena.
Escrita ancestral.
Traços, traçados
contra o poder colonial.

A escrita indígena
é parte da resistência,
é movimento de luta,
é sobrevivência.

A escrita dos povos
não vem da catequização.
Escrita já havia no canto, na dança,
no corpo, na oração.

Já havia escrita na pele,
na territorialidade,
nas narrativas inscritas
pela marca da oralidade.

Escrever para nós
é um ato revolucionário
que demarca novo tempo
para nossos povos originários.

Então a escrita
é, sim, resistência
que aponta uma luta
de nosso existir.

Pela escrita retomamos
os espaços de silenciamento,
fazendo ecoar todo
nosso sofrimento.

Por isso escrevemos:
para dizer de nós,
dos povos primeiros,
em uma única vez.

Pesca (2025, p.18).

Pesca fala de escrita-resistência, que é um termo em que poesia e escrita deixam de ser entendidas apenas como formas ocidentais e grafocêntricas de expressão e passam a abarcar um campo mais amplo, que inclui narrativas que perpassam pela oralidade, pelo corpo, pelo território e pelo ritual.

Essa ampliação aparece de forma explícita quando a autora afirma que “já havia escrita no canto, na dança, / no corpo, na oração” e, posteriormente, “na pele, / na territorialidade, / nas narrativas inscritas / pela marca da oralidade”. Esses versos dialogam diretamente com a noção desenvolvida pelo filósofo Pedro Mandagará, em parceria com Devair Fiorotti, de que as produções ameríndias devem ser compreendidas dentro de uma perspectiva de “literaratura”, isto é, um campo que integra diferentes formas de expressão — canto, mito, performance, narrativa oral — como manifestações igualmente legítimas de poética. No trecho abaixo, podemos constatar tal perspectiva:

> Literários facilmente comparáveis a textos ameríndios, por exemplo: um texto de Manuel de Barros com um poema de uma música de origem Macuxi; ou um texto narrativo Taurepang sobre o surgimento do Timbó com Guimarães Rosa. Comparar, nesse caso, leva-nos a demonstrar afinidades estruturais e temáticas. Poeticidade do oral; uso retórico, poético estilizado e ritual; poemúsica, textos criativos; etnopoesia; oratura; esses nomes apontam para algo já nomeado em nossa tradição: a literaratura (Fiorotti; Mandagará, 2018, P. 14).

Ao afirmar que há uma “poeticidade do oral” e um “uso retórico, poético estilizado e ritual”, Mandagará rompe com a hierarquia colonial que privilegia a escrita alfabética, exatamente como faz Pesca ao reivindicar outras materialidades da escrita. Nesse sentido, a poesia se configura como um espaço de retomada epistemológica. Quando Pesca afirma que “a escrita dos povos / não vem da catequização”, ela confronta diretamente a lógica colonial que tentou impor a alfabetização como marco inicial da existência cultural indígena. Essa recusa ecoa a perspectiva de Mandagará, que evidencia que já havia sistemas complexos de significação e registro antes da colonização. Assim, a retomada não é apenas temática, mas estrutural: trata-se de revalidar modos próprios de narrar, lembrar e existir.

Outro ponto importante na poesia de Pesca está na ideia de que escrever é um ato revolucionário. Quando a poeta afirma que “escrever para nós / é um ato revolucionário / que demarca novo tempo / para nossos povos originários”, ela evidencia a escrita como instrumento de transformação histórica e reinscrição de

vozes historicamente marginalizadas. A retomada dos “espaços de silenciamento” mencionada no poema reforça essa dimensão política em sua escrita.

Márcia Wayna Kambeba, em Saberes da Floresta, também se insere em uma perspectiva de produção de uma poesia ancestral que atua como espaço de resistência, retomada e reexistência, articulando memória coletiva, denúncia histórica e afirmação identitária, temas recorrentes nos versos de seu poema *Território Ancestral:*

Território Ancestral

Maá munhã ira apigá upé rikué
Waá perewa, waá yuká
Waá munhã maá putari.

[tradução]

O que fazer com o homem na vida
Que fere, que mata
Que faz o que quer?

Do encontro entre o “índio” e o “branco”
Uma coisa não se pode esquecer
Das lutas e das grandes batalhas
Para o direito a terra defender.

A arma de fogo superou minha flecha
Minha nudez se tornou escândalo
Minha língua foi mantida no anonimato
Mudaram minha vida, destruíram meu chão.

[...]

Como estratégia de sobrevivência
Em silêncio decidimos ficar.
Hoje nos vem a força
De nosso direito reclamar
Assegurando aos tanu tyura
A herança do conhecimento milenar.

Mesmo vivendo na cidade
Nos unimos por um único ideal
Na busca pelo direito
De ter nosso território ancestral.
O que fazer com homem na vida
Que fere, que mata
Que faz o que quer?

(Kambeba, 2022, p. 40 e 41).

Logo nos primeiros versos, a presença da língua indígena, seguida de sua tradução, evidencia um gesto profundamente político: a recuperação da voz originária que foi historicamente silenciada pelo processo colonial. Essa escolha estrutural não apenas reafirma a permanência da cultura indígena, mas também tensiona o leitor, que é colocado diante de uma linguagem que escapa à hegemonia do português, revelando que há saberes e modos de existência que resistem para além da lógica colonial. Nesse sentido, a poesia se configura como território simbólico, no qual a língua ancestral continua viva e operante, reafirmando a ideia de que resistir também é manter a palavra em circulação.

Ao longo do poema, a construção imagética evidencia o confronto entre mundos: de um lado, a cultura indígena, marcada pela relação com a terra, pela flecha, pela língua e pelo corpo; de outro, a violência colonial, representada pela “arma de fogo”, pelo julgamento da nudez e pelo apagamento linguístico. Esses contrastes não apenas denunciam o processo de expropriação territorial e cultural, mas também revelam como o colonialismo atuou na deslegitimação dos modos de vida indígenas. No entanto, o poema não se limita à denúncia: ele constrói um movimento de virada, no qual o silêncio, inicialmente imposto como estratégia de sobrevivência, transforma-se em força de reivindicação. A passagem “Hoje nos vem a força / De nosso direito reclamar” marca essa transição da opressão para a retomada, evidenciando que a ancestralidade não é estática, mas dinâmica, sendo continuamente reativada nas lutas contemporâneas.

A ideia de território, central no poema, ultrapassa a dimensão física da terra e se expande para um território simbólico, cultural e epistemológico. Mesmo diante da urbanização — “Mesmo vivendo na cidade” —, o eu lírico reafirma a permanência de uma identidade coletiva que se organiza em torno de um “único ideal”: a recuperação do território ancestral. Essa afirmação revela que a ancestralidade não se perde com o deslocamento geográfico, pois ela se mantém viva na memória, nas práticas culturais e na transmissão do “conhecimento milenar” às novas gerações (“tanu tyura”).

Outra poesia que se constrói como um potente manifesto de resistência e retomada a partir da centralidade da palavra ancestral como instrumento de existência é a poesia de Eva Potiguara, intitulada *Rompendo o silêncio*:

Rompendo o silêncio

Falar é existir
E resistir!
Falar rasga a máscara do silêncio!
Não precisamos portar armas,
Mas portar a voz!
A voz dos ancestrais,
A voz dos ancestrais,
Dos desmascarados morubixabas!
Eles morreram por matar o silêncio
Perante seus opressores.
Renasceram nas vozes do tempo
E se multiplicaram nas vozes do tempo.
(Potiguara, 2022, p. 57).

Antes de qualquer outra reivindicação, Potiguara demarca o território poético: “Falar é existir / E resistir!”. O poema, desde o início, estabelece uma relação indissociável entre linguagem, vida e luta, evidenciando que, para sujeitos historicamente silenciados, o ato de falar ultrapassa a comunicação e se torna afirmação ontológica. Nesse sentido, a poesia se insere no campo da ancestralidade ao recuperar uma concepção de palavra como força vital, herdada de tradições indígenas em que o dizer é também um fazer, um ato que produz presença no mundo. Romper o silêncio, portanto, não é apenas quebrar uma ausência de fala, mas desestabilizar estruturas históricas de opressão que tentaram apagar vozes indígenas.

A ancestralidade aparece de forma explícita e reiterada na repetição do verso “A voz dos ancestrais”, que funciona como um eixo estruturante do poema. Essa repetição não apenas reforça a importância da memória coletiva, mas também cria um efeito de eco, como se as vozes do passado ressoassem continuamente no presente. Ao mencionar os “morubixabas” — lideranças indígenas —, o poema inscreve a resistência contemporânea em uma linhagem histórica de luta, evidenciando que aqueles que “morreram por matar o silêncio” não foram silenciados definitivamente, mas renascem e se multiplicam nas vozes atuais. A voz, nesse contexto, assume um caráter político e coletivo, sendo não apenas individual, mas portadora de uma história compartilhada. A expressão “rasga a máscara do silêncio” reforça essa dimensão, sugerindo que o silêncio imposto é uma construção que encobre verdades e identidades, e que a fala tem o poder de desvelar e transformar essa realidade.

Em outra poesia de sua autoria, Eva Potiguara constrói uma voz poética profundamente marcada pela ancestralidade, na qual o corpo feminino indígena se torna território de memória, dor e resistência. Analisemos os versos de *Brasas Vivas:*

> Brasas vivas
>
> Não sou apenas mulher...
> Sou caco retorcido
> Que rasga a vergonha
> Dos choros recolhidos
> Em noites de luar!
> Venho com medo,
> Com as minhas feras,
> Com as raízes imersas,
> De novas primaveras,
> Trago meus vulcões,
> Ecos dos gritos
> Do sangue que me gerou!
> Sou fogo de brasas vivas,
> Por liberdade que destila,
> Sem medo do opressor!
>
> (Potiguara, 2022, p. 13).

No primeiro verso — “Não sou apenas mulher...” — o eu lírico rompe com qualquer tentativa de redução identitária, afirmando-se como sujeito complexo, atravessado por experiências históricas e coletivas. A metáfora do “caco retorcido” revela uma identidade forjada na fragmentação imposta pela violência colonial, mas que, ao mesmo tempo, ressignifica essa condição como força: aquilo que foi quebrado não desaparece, transforma-se em instrumento de ruptura, capaz de “rasgar a vergonha” e expor aquilo que foi silenciado.

Nesse sentido, a poesia de Potiguara se insere no campo da poesia ancestral ao articular o passado e o presente por meio da memória incorporada. Expressões como “ecos dos gritos / do sangue que me gerou” evidenciam que a dor não é apenas individual, mas herdada, transmitida de geração em geração. A ancestralidade, aqui, não aparece apenas como lembrança, mas como presença viva que habita o corpo e se manifesta como energia de resistência. Ao mesmo tempo, essa herança não é apenas sofrimento: ela também é potência, como se observa nas imagens de “raízes”, “primaveras” e “vulcões”, que indicam crescimento, renovação e força latente. Assim, a poesia constrói uma dinâmica em que o passado traumático é

reelaborado como força transformadora, configurando a escrita como espaço de retomada — retomada da voz, da história e da própria subjetividade.

A dimensão de resistência se intensifica na construção de um eu lírico que não nega o medo (“Venho com medo”), mas o incorpora como parte de sua trajetória, ao lado de suas “feras” e de sua força interior. Essa convivência entre fragilidade e potência rompe com estereótipos de passividade atribuídos às mulheres indígenas, afirmando uma identidade múltipla e combativa. O verso “Sou fogo de brasas vivas” sintetiza essa condição: as brasas remetem a algo que permanece aceso mesmo após o aparente apagamento, simbolizando a continuidade da luta e da cultura ancestral. Já a afirmação final “Sem medo do opressor!” marca um ponto de virada, em que o eu lírico se posiciona de forma ativa e insurgente, transformando a dor em enfrentamento.

3.1 INTERSECÇÕES ENTRE A POESIA INDÍGENA E AO POESIA AFRO-BRASILEIRA

A convergência da poesia feminina afrobrasileira e indígena perpassa por ritmos de resistência e retomada se o que se pretende nessa pesquisa é analisar os momentos em que essa poética se aproxima e conflui. E em se tratando de confluência, como afirma Nêgo Bispo (2023, p.15): “Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a gente rende”. E pensando nessa atmosfera que cresce e amplia com a confluência é que elencamos diversas poesias e escritos de mulheres que além de partirem da experimentação de um mesmo lócus – o preconceito oriundo da colonização – partilham de paridades e conexões que fazem esses fluxos “renderem” e se transformarem em algo novo.

A poesia *Vozes ancestrais*, de Márcia Wayna Kambeba, desenvolve um espaço profundamente simbólico de intersecção entre a poesia indígena e a poesia afro-brasileira ao articular elementos culturais, espirituais e políticos que atravessam ambas as matrizes, como podemos observar abaixo:

Vozes ancestrais

Num dia de chuva ouvi
Da terra brotar a canção
Na forca da voz senti
O lamento da preservação

Anawê, may sangara, muracy
Salve os ancestrais que há em mim
Anawê, anawê, anawê.

Na mata fechada eu vi
Curupira fumar tawari,
Na mão do caboclo o tambor
Vozes “negríndias” lamento de dor.

Na força da maraca senti
O universo se abrir em louvor
Um grito forte ouvi
Dos guerreiros que a maldade levou.

Grito de Mário Juruna
Grito de Nelson Mandela
Grito de Galdino Pataxó
Grito e Martin Luther King

Grito de Vitor Kaingang
Grito de Tururucari
Grito de Firmino Silvino Guajajara
Grito de Xicão Xukuru.

Grito de Humberto Peixoto Tuyuka
Grito de Paulo Paulino Guajajara
Grito do Cacique Carlos Alberto Mackpak
Grito do Cacique Willames Machado.

Grito do Cacique Francisco Pereira
Grito de Raimundo Guajajara
Grito de Emyra Waiãpi
Grito de Nhanderu
Gritem! Vozes ancestrais
Anawê! Anawê!

(Kambeba, 2025, p. 100).

Já nos primeiros versos, frases como “da terra brotar a canção” evidenciam uma concepção de poesia como algo orgânico, enraizado na natureza e na ancestralidade — traço comum tanto às cosmologias indígenas quanto às tradições afrodiaspóricas. A terra, aqui, não é apenas cenário, mas fonte de voz, memória e espiritualidade, enquanto o “lamento da preservação” já aponta para uma dimensão de resistência frente às violências históricas que atingem esses povos. Essa

construção aproxima-se de uma poética que entende a palavra como força viva, em que cantar, falar e lembrar são atos de existência e continuidade.

A intersecção entre essas duas matrizes culturais se intensifica na presença de elementos simbólicos que dialogam diretamente com ambas as tradições. A invocação “Anawê” — recorrente em cantos indígenas — se articula com a musicalidade do poema, criando um ritmo que remete à oralidade e à performance coletiva, característica também fundamental nas culturas afro-brasileiras. A presença do “tambor” nas mãos do caboclo e da “maraca” como instrumento ritual reforça essa fusão simbólica: o tambor, central nas tradições africanas e afro-brasileiras, encontra-se com a maraca, instrumento sagrado indígena, criando uma sonoridade “negríndia”, como o próprio poema nomeia. Esse termo é essencial, pois explicita a construção de uma identidade híbrida, que reconhece o entrelaçamento histórico e cultural entre povos indígenas e negros no Brasil, especialmente em contextos de resistência e marginalização compartilhadas.

Outro aspecto fundamental dessa intersecção está na dimensão política do poema, que se manifesta na enumeração de nomes de lideranças indígenas e negras, como Mário Juruna, Galdino Pataxó, Nelson Mandela e Martin Luther King Jr. Essa sequência de “gritos” funciona como um coro ancestral que atravessa diferentes territórios e temporalidades, conectando lutas locais e globais contra o racismo, o colonialismo e a violência. A repetição da palavra “grito” antes de cada nome intensifica o caráter de denúncia e de convocação, transformando o poema em um espaço de memória ativa, no qual os mortos continuam a falar e a resistir por meio da palavra poética. Essa estratégia aproxima-se tanto das tradições orais indígenas quanto das práticas afro-brasileiras de evocação dos ancestrais, em que nomear é manter vivo.

Eliane Potiguara também entrelaça com cipós e ramos a cultura brasileira à cultura africana, nos fazendo perceber o quando estamos envolvidos numa mesma trama cultural e política. Podemos compreender esses aspectos de uma maneira mais completa na leitura de *África Indígena*, de sua autoria:

> África indígena
>
> Homenagem à África
> Arrebenta-me as veias do meu coração
> Numa procura incansável e impossível do amor
> Arrebentam-me as veias da razão

Porque penso em ti, República Vermelha, em meu peito.
Do outro lado do Oceano Atlântico de lágrimas,
Minha África arde na reconquista feroz
És tu, Angola livre, palanca negra veloz
Que arrebenta as veias do meu coração
Ainda lembro do teu cheiro madeira, puro agreste
Te vi a noite inteira ao pé da minha cama
Teu rosto estático, olhava-me profundo
Por que me chamas?
Era a mistura de sonho-realidade tamanha
Querido, não te peço nada, entrega-te a quem te ama...
Nós, ao som do ritmo ardente, Brasil-africano
Entre requebrados e remelexos, quero-te negro
Tu que nasceste lá e eu aqui
Berro este canto livre de Angola
Explode meu coração amante na guerra
Nessa procura incansável de amor e paz
Deixa-me engatilhar as armas por nossa terra
E cantar livres como colibri e albatroz
E agora havemos de narrar a nossa história
Negros, índios, mestiços, imortais...
Levantamos as bandeiras da vitória

Verde-amarela.

(Potiguara, 2023, p. 99).

No poema “África indígena”, de Eliane Potiguara, a intersecção entre as culturas indígena e africana no Brasil se constrói de forma intensa, sensorial e profundamente política, revelando uma trama identitária marcada pela ancestralidade compartilhada e pela experiência histórica de resistência.

Desde o início, a voz poética estabelece uma ligação visceral com a África, expressa pela imagem recorrente das “veias” que arrebentam — metáfora que sugere que essa conexão não é apenas simbólica, mas corporal, inscrita no próprio ser. Ao evocar “Angola livre” e a “palanca negra veloz”, o poema resgata a memória africana não como algo distante, mas como parte constitutiva da subjetividade brasileira. Essa África, atravessada pelo “Oceano Atlântico de lágrimas”, remete diretamente à diáspora negra e ao trauma da escravidão, conectando-se, assim, às experiências históricas de violência também vividas pelos povos indígenas.

É nesse ponto que o poema articula sua dimensão interseccional: ao aproximar África e Brasil, a poeta não estabelece uma relação de alteridade, mas de continuidade. A expressão “Brasil-africano” sintetiza essa fusão cultural, que se manifesta tanto no corpo (“requebrados e remelexos”) quanto na luta política

(“engatilhar as armas por nossa terra”). A terra, aliás, é um elemento central que une as duas matrizes: para indígenas e afrodescendentes, ela é espaço de pertencimento, memória e luta, reforçando uma cosmovisão em que território e identidade são indissociáveis.

Além disso, o poema rompe com narrativas hegemônicas ao afirmar uma história comum de resistência: “Negros, índios, mestiços, imortais...”. Aqui, Potiguara constrói uma coletividade que desafia as divisões impostas pelo colonialismo, propondo uma aliança entre sujeitos historicamente marginalizados. Essa união é marcada tanto pela dor quanto pela esperança, culminando na imagem das “bandeiras da vitória / Verde-amarela”, que ressignifica os símbolos nacionais a partir de uma perspectiva popular e contra-hegemônica.

Graça Graúna, também poeta e escritora indígena, disserta sobre a escrita poética de Potiguara, marca o tom necessário de denúncia e anuncia a temática das duas próximas poesias que se interseccionam, dentre outros pontos, pela violência direcionada às mulheres indígenas e afro-brasileiras.

> Eliane Potiguara adota o verso livre como forma de expandir a sua liberdade de expressão em defesa dos direitos humanos, do direito à vida. Essa atitude diante do texto literário incorpora-se à dramaticidade dos fatos que os jornais não contam, mas que a poesia denuncia; de tal maneira que o leitor (menos avisado) pode quedar-se atônito diante das atrocidades que se cometeram contra mulheres indígenas (Grauna, 2013, p.108).

Outro ponto de confluência que elencamos nessa seção é a relação poética presente em *Ancestralidade Feminina* de Eva Potiguara e em Vozes-mulheres de Conceiçao Evaristo. Nessas poesias, observamos pelas lentes de uma mulher indígena e de uma mulher afro-brasileira, como suas narrativas se deslocam e se encontram nas gerações de mulheres de suas famílias e se fixam em dois pontos interseccionais – a violência sofrida por suas ancestrais e a redenção por meio da literatura e da força da palavra de duas intelectuais contemporâneas. Em ambas as poesias a cronologia ascendente é perfurada pela lógica colonial de exploração e dor enquanto em Vozes-mulheres, a partir da voz da autora, que é também personagem nesse túnel do tempo, se vê como quem ajusta as velas e assim reescreve uma nova história por meio da literatura. Analisemos as poesias abaixo:

Ancestralidade feminina

Minha mãe,
Com quatros anos, morava no sertão,
Foi levada para o litoral por uma tia rica
Que preferia seu cabelo de “indinha nativa”

Minha avó tinha muitos filhos,
Aceitou compassiva
Pois saiu moça do litoral do Pará
Para fugir da vida tempestiva

Minha bisavó
Desgostou do genro paraibano
Porque era um caboco andarilho
E andava pelo mundo como um cigano.

Minha trisavó
Nem soube dessa confusão,
Foi “pega no laço” pelo branco,
Com quem viveu infeliz dessa violação.

Minha trisavó
No mato vivia e plantava macaxeira,
Até sua roça ser queimada
Por ambição pela madeira.

Minha quinta avó
Na aldeia vivia com seu povo em comunhão
Na floresta livre, ela dançava,
Até um navio chegar e declarar a invasão.
(POTIGUARA, 2022, p. 36).

Vozes-mulheres

A voz da minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda

Ecoa versos perplexos
com rimas de sangue

e
fome.

A voz da minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz da minha filha
recorre em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz da minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.

(Evaristo, 2017:24).

As poesias “As poesias “Ancestralidade feminina”, de Eliane Potiguara, e “Vozes-mulheres”, de Conceição Evaristo, constroem um diálogo potente ao evidenciarem a intersecção entre a poesia indígena e a afro-brasileira feminina a partir de um eixo comum: a experiência histórica da colonização e seus desdobramentos nos corpos, nas vozes e nas memórias das mulheres.

Em “Ancestralidade feminina”, Potiguara organiza o poema como uma linhagem de mulheres que atravessa gerações, revelando como a violência colonial incide diretamente sobre a vida indígena. A trajetória apresentada vai da vida em comunhão com a terra — simbolizada pela “quinta avó” na aldeia — até o rompimento brutal provocado pela invasão europeia, que desencadeia uma série de violências: expulsão territorial, exploração econômica, destruição ambiental e violência sexual. Essas marcas aparecem reiteradamente nas gerações seguintes, evidenciando um processo contínuo de deslocamento e desestruturação. Ainda assim, a ancestralidade indígena se mantém como fio de resistência, preservada na memória, no corpo e nas práticas culturais que sobrevivem apesar das rupturas. A voz poética resgata essas mulheres não apenas como vítimas, mas como guardiãs de uma história que resiste ao apagamento.

Já em “Vozes-mulheres”, Evaristo constrói uma cadeia de vozes femininas que também percorre gerações, mas centrada na experiência afro-brasileira marcada

pela diáspora e pela escravidão. O poema se inicia com a bisavó nos porões do navio negreiro, imagem que remete diretamente ao sequestro e à desumanização dos corpos negros. As gerações seguintes evidenciam a continuidade da opressão — seja na obediência imposta, seja no trabalho doméstico precarizado —, mas também apontam para transformações graduais: da submissão à revolta silenciosa, até chegar à consciência crítica da própria voz poética. A figura da filha, ao final, representa a possibilidade de ruptura com esse ciclo, reunindo as vozes ancestrais e projetando um futuro de liberdade.

Quando Evaristo diz na quarta estrofe do poema “A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome” o eu lírico está mastigando, digerindo, reformulando, regurgitando todas as atrocidades que suas ancestrais foram subjugadas e na penúltima estrofe, na figura de sua descendente, se firmará o desencanto colonial, que permeado por uma gramática materna, telúrica, serão alçadas ao mundo as vozes afônicas de suas matriarcas.

Quando a poeta afirma que a voz de sua filha “recorre todas as nossas vozes” e “a fala e o ato. O ontem, o hoje e o agora”, coloca sobre a mesa a conjunção de repertórios e uma coletividade de vozes que são capazes de serem ouvidas por meio da experiencia poética.

Outro ponto de convergência está na estrutura genealógica adotada pelas duas autoras. Ao nomear mães, avós e bisavós, os poemas constroem uma narrativa coletiva que rompe com o silenciamento histórico dessas mulheres. Essa escolha estética não é apenas formal, mas política: trata-se de reinscrever essas vozes na história, reconhecendo-as como sujeitos ativos de suas trajetórias. A palavra poética, nesse contexto, funciona como instrumento de retomada — retomada da voz, da memória e da própria existência.

Dessa forma, as obras de Potiguara e Evaristo demonstram que a poesia afro-brasileira e indígena feminina compartilham um projeto estético e político: dar visibilidade às experiências historicamente marginalizadas, afirmar a força da ancestralidade e construir, pela palavra, caminhos de resistência e reexistência e para corroborar com essas afirmações temos as palavras do filósofo Paulo Petronílio presentes em *A ancestralidade me segurava no colo: memória, oralidade e confluência em Nêgo Bispo:*

> Ouso ainda dizer que ancestralidade é luta pela democracia e emancipação não somente do povo preto, mas de todos os corpos que são marginalizados, discriminados e desumanizados. É também o reconhecimento de quem veio antes e a capacidade que temos, de forma lúcida, de pensar novas possibilidades de vida e um novo projeto de nação. Por fim, todos temos ancestralidade na medida em que somos um corpo que carrega memórias de vidas na pele. É essa memória ancestral que nos faz reconhecer o caminho de volta e nos coloca novamente no colo (Correia, 2025a, p.111).

Para reconhecer o caminho dado pela ancestralidade, por Correia e por tantas pensadoras abordadas nessa pesquisa, temos a contribuição literária de Dandara Suburbana, que é escritora e pesquisadora focada em questões raciais, literatura negra e cultura afro-brasileira, e em Ebó Poético, nos brinda com a poesia Ancestralidade. Juntamente com Obalerá, a poeta transcreve, desloca, rasura e atravessa a noção de ancestralidade e nos faz imergir na essência da condição humana com a riqueza de comparações e metáforas esfarelando a palavra, surpreendendo as sensibilidades com versos como “A lembrança de um futuro construído fora de casa”. Analisemos, portanto, a poesia abaixo:

> Ancestralidade
>
> Ancestralidade é o cheiro da terra
> Na sola dos pés dos pequenos
> É o som do sal que mora nas ondas
> correntezas do teu peito
> E também o gosto das luzes coloridas
> Que iluminam as quadrilhas em noite de festa junina
>
> Ancestralidade tem formato de empadinha
> Coisa pouca que tu pode botar inteira na boca,
> Mas esfarela-se rápido, ocupando a pele toda
> É o ruído dos sonhos que tive contigo
> Antes mesmo de te conhecer
> O toque suave do suspiro na língua
> São seus dedos se aventurando pra
> embaraçar meus nervos
> povoados de fios crespos...
>
> Ancestralidade é o avesso do começo
> O cheiro quentinho de desejo fresco
> É o melhor do mal e o bonzinho sem sossego
> A imagem do que só sinto quando não te vejo
> O côncavo e relutante movimento de abraçar a si mesmo
>
> Ancestralidade jorra e transborda no seco
> Mastiga com paciência as bordas do silêncio
> Frente envergonhada pro teu audacioso medo

É o antídoto cheio de veneno
A cura adoecida que investiga de lupa as boas saídas

Ancestralidade é magia, inversão, poesia
Esforço saboroso pra enxergar além
Do que alcança a vista
Anciã faceira sobrevoando fogueiras
Crianças míopes com medo de puxar maçanetas
É o final de um longo discurso mudo
A imensa sabedoria contida no lúdico

Ancestralidade é a negra loucura
Não pautada, desprezada
A subversão de todas as lógicas
A lembrança de um futuro construído fora de casa
O instante exato de amolar o fio e passar a navalha
O sangue quente que corrói tudo
E constrói do nada (p. 139).

Dandara Suburbana, ou simplesmente, Carolina Rocha, faz bricolagem em seus versos e ressignifica o nome da guerreira Dandara dos Palmares para dar voz à resistência da periferia. Suburbana, que é doutora em Sociologia, faz de sua poesia uma colcha de retalhos, onde cada verso representa um conceito do que é ancestral dissolvendo dicotomias, em uma dinâmica que dada a complexidade, estará sempre inacabada, mas que é profunda e necessária.

Na poesia de Suburbana, a ancestralidade é construída por meio de uma intensa exploração sensorial e metafórica. Ela é “cheiro”, “som”, “gosto”, “toque”, ou seja, manifesta-se nos sentidos, desestabilizando qualquer noção fixa ou racionalizada. Há um movimento constante de deslocamento semântico — “é o avesso do começo”, “antídoto cheio de veneno”, “cura adoecida” — que rompe com lógicas binárias e evidencia uma ancestralidade complexa, contraditória e em permanente construção. Esse procedimento dialoga com a ideia de bricolagem, pois a poeta costura imagens aparentemente desconexas, criando uma “colcha de retalhos” que traduz a fragmentação e, ao mesmo tempo, a potência da experiência negra periférica. A ancestralidade, aqui, é também subversão: “a lembrança de um futuro construído fora de casa” projeta uma temporalidade não linear, onde passado, presente e futuro se embaralham, sugerindo uma resistência que se faz também como reinvenção do tempo. Um ponto estrutural relevante na poesia é o uso da repetição. Em Dandara, a repetição de “Ancestralidade é” funciona como eixo organizador, mas cada definição rompe expectativas, ampliando o campo semântico do termo.

Márcia Kambeba, muitas vezes referenciada nessa pesquisa, também nos traz uma poesia, de mesmo nome, que faz uma ponte complementar com a poesia de Dandara Suburbana, traçando paralelos que se interseccionam. Podemos observá-los com clareza nos seguintes versos:

> Ancestralidade
>
> Eu venho da grande floresta,
> Do rio, minha festa, quero a vida cantar.
> Nosso grito na cidade ecoou
> O canto dos povos estrondou
> Guerreiros aguerridos
> Vêm vindo para se unir.
>
> Na terra que o sangue banhou,
> Uma nova geração levantou.
> Com garra e coragem,
> Luta e canta sua nação.
>
> Revive o que de fato é seu,
> A cultura desses povos não morreu
> Na pele, grande tela,
> O grafismo é nossa voz.
>
> Na pena um significado singular.
> A liberdade que se tem
> Como pássaro a voar.
>
> A ancestralidade pede paz,
> Ela é a força da identidade,
> Na aldeia ou na cidade,
> Nossa *uka* não se desfaz.
>
> (Kambeba, 2021, p. 74).

Nessa poesia, a ancestralidade se organiza de forma mais afirmativa e coletiva, vinculada diretamente ao território, à memória e à identidade dos povos indígenas. Diferente da fragmentação imagética de Dandara, Kambeba constrói um discurso mais linear, em que a ancestralidade aparece como continuidade: “Revive o que de fato é seu, / A cultura desses povos não morreu”. A natureza — floresta, rio, pássaro — é central, funcionando não apenas como cenário, mas como fundamento ontológico da existência indígena. A ancestralidade, nesse caso, é força agregadora, que une passado e presente na luta e na afirmação cultural, tanto “na aldeia ou na cidade”. Há também um forte teor político, evidenciado na resistência e na permanência dos povos originários frente às violências históricas.

As duas poesias, embora oriundas de matrizes culturais distintas — a afro-brasileira, em Dandara Suburbana, e a indígena, em Márcia Kambeba — se encontram profundamente no modo como elaboram a ancestralidade como experiência viva, sensorial e política. Em ambas, a ancestralidade deixa de ser um conceito abstrato ou puramente histórico para se tornar corpo, linguagem e prática cotidiana, atravessando o sujeito e reorganizando sua percepção de mundo.

As intersecções entre as duas poéticas se dão, sobretudo, na compreensão da ancestralidade como resistência e como elemento estruturante da identidade. Ambas recusam a ideia de apagamento: em Dandara, isso aparece na subversão das lógicas e na valorização de uma “loucura negra” não normatizada; em Kambeba, na afirmação de que a cultura “não morreu” e segue viva nos corpos e nas práticas. Além disso, as duas autoras deslocam a ancestralidade do passado para o presente — ela não é memória distante, mas força atuante, que se manifesta no corpo, na linguagem e na coletividade.

Assim, enquanto Dandara Suburbana tensiona e fragmenta a linguagem para expressar uma ancestralidade múltipla, sensorial e subversiva, Márcia Kambeba afirma uma ancestralidade enraizada, coletiva e territorial. Ainda que por caminhos formais distintos, ambas convergem na construção de uma poética da resistência, em que a palavra se torna espaço de retomada, afirmação identitária e reexistência cultural.

3.2 O CONCEITO DE MÁTRIA E SUA RELAÇÃO COM A POESIA INDÍGENA E AFRO-BRASILEIRA

A palavra “mátria”, ainda não popularizada, aparece em alguns contextos de cunho feminista em contraposição ao conceito histórico e territorial de pátria. No dicionário Houaiss, a palavra é conferida ao Pe. Antônio Vieira que criou o vocábulo para se referir ao Brasil como uma pátria que se apresenta mais materna do que paterna em relação ao acolhimento de estrangeiros que chegavam em terras brasileiras durante o século 17. Apesar de ser um termo relativamente antigo, ele se apresenta, nos dias atuais, quase como um neologismo e tem conferido à poesia afro-brasileira e indígena uma perspectiva feminina e por muitas vezes feminista, uma conotação que ora está relacionada à mãe natureza, à terra como espaço de cuidado

e acolhimento, à terra como um espaço que gesta vidas e ora valoriza a dimensão maternalista dos tratos sociais e se faz casa de ancestrais.

O termo Mátria também foi usado por escritoras como Isabel Allende, renomada escritora e jornalista chilena, para expressar uma nova forma de pensar a pátria, com uma visão mais inclusiva que valoriza a relação entre a mulher e a terra. Entretanto, ao analisarmos os aspectos poéticos da poesia indígena e afrobrasileira e suas amarras literárias podemos verificar que o termo “mátria” vem carregado de outros significados, como quase um pensamento rizomático, onde os signos se desdobram entre amor maternal, resistência à opressão e ao racismo, espaço de cuidado, de retomada e resistência.

Na cosmologia indígena, o conceito de mátria ou mãe-terra também é bastante difundido no intuito de compreender a Terra não como objeto ou recurso, mas como entidade viva, geradora e relacional. Observemos algumas ideias apresentadas em *Ideias para adiar o fim do mundo* de Ailton Krenak:

> O fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder. Parece que todos os artifícios que foram buscados pelos nossos ancestrais e por nós têm a ver com essa sensação. Quando se transfere isso para a mercadoria, para os objetos, para as coisas exteriores, se materializa no que a técnica desenvolveu, no aparato todo que se foi sobrepondo ao corpo da **mãe Terra.** Todas as histórias antigas chamam a **Terra de Mãe**, Pacha Mama, Gaia. [...] Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai (Krenak, 2020, p. 60 e 61).

A ideia de que “todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe” aproxima diretamente o pensamento de Krenak da noção de mátria, entendida como uma forma de pertencimento que se opõe à lógica patriarcal da pátria. Enquanto esta última está historicamente associada à dominação, à propriedade e à organização política hierárquica, a mátria remete ao cuidado, à origem, à interdependência e à continuidade da vida. Ao evocar nomes como Pacha Mama e Gaia, o autor evidencia que essa concepção não é isolada, mas compartilhada por diversas culturas ancestrais, incluindo povos indígenas das Américas, tradições asiáticas e outras cosmologias não ocidentais.

Como objeto de primeira análise sobre o conceito de Mátria, podemos nos atentar aos aspectos da poesia inserida no livro Um Corpo Negro de Lubi Prates

(2023), que denuncia o fato de pessoas terem sido escravizadas e subjugadas a viver num território em que se quer sabiam a língua materna, onde eram levadas ao desconhecido, em que gritos de socorro não eram ouvidos e eram deixadas nessa pátria à própria sorte. Esse lugar, reitera a autora, não se pode ser chamado de mátria. Vejamos esses detalhes nos versos abaixo:

Mátria e/ou terra-mãe

repetem repetem

mátria

com tanta certeza
como se a palavra

existisse

no dicionário
o último lugar de validação
mas não é mãe
se permite
que te arranquem
o solo e os pés
no mesmo instante
não é mãe
se inventa um navio
quando te jogam
ao mar
se força as ondas
pra que chegue
mais rápido
ao desconhecido
não é mãe
se permite que grite
até a rouquidão
mas num idioma
que ninguém compreende
(...)
de onde eu vim
pra onde sempre vou
eu chamo pátria.
(Prates, 2023).

A conotação de mátria, durante o percurso poético da obra, se constrói na referência à aspectos de zelo, cuidado, proteção, características vinculadas ao trato maternal. Nota-se também que Prates dá um segundo título à poesia - terra-mãe -

antecedido pelos conectivos “e/ou” para reafirmar a posição de contraste às violências que ocorrem com as mulheres negras no Brasil e descaracterizam o conceito de uma mátria acolhedora.

A poeta lança mão de diferentes tipos de estratégias sinestésicas quando utiliza as expressões “força as ondas”, “grite até a rouquidão”, que para os leitores mais atentos são um apelo auditivo. Assim, o leitor consegue apreender os atravessamentos que as autoras negras podem carregar consigo e aspectos de um repertório próprio inserido numa narrativa de fronteira onde a terra é o anseio original. O que encerra ou mesmo problematiza esse entrelugar para Lubi Prates enquanto poeta negra, que vivencia o racismo latente nas relações sociais, é o último verso: “de onde eu vim, pra onde eu vou, eu chamo pátria”. Para encerrar a ideia, Krenak (2022, p. 88) parafraseia um trecho de uma canção de Caetano Veloso que diz: A língua é minha pátria/ E eu não tenho pátria, eu tenho mátria/ E quero frátria”.

Bárbara Kariri (2024), que é multiartista indígena, pesquisadora, poeta e doutora em Artes pela UFMG, em seu livro Poesia da Terra, também levanta a temática Mátria na poesia Cria As Crias Sem Leite, onde ela evoca um repertório cultural e simbólico feminino no sentido do poder feminino de gerir, nutrir, criar os filhos, muitas vezes sem nenhum recurso e sob o aspecto solitário em ser mãe no Brasil. A autora compara, em um tom de reflexão, os papéis maternos e paternos no Nordeste e consagra a mulher como aquela que engendra, que sustenta todo o ciclo de nutrição e manutenção da vida e nos trechos finais celebra a relação entre a mulher e o ambiente.

> O nordeste foi parido por uma mulher. O pai ninguém sabe, talvez filho de estupro de algum pálido de coração ganancioso. A mãe do nordeste é sozinha, criou a cria sem leite no peito e na geladeira. Nordeste é graúdo, alimentado com farinha e rapadura. Benzido na fumaça do cachimbo. A mãe do nordeste disse: nada de arma. Sertanejo obedeceu e não tem presidente, como nunca teve pai. Quem pariu o nordeste foi uma mulher. Ser nordeste é ser **MÁTRIA** (Kariri, 2024, p. 36).

O trabalho de Bárbara busca refazer territórios através da palavra, fazendo da linguagem um marcador de espaços e de poder, no sentido de criar novas estratégias discursivas, colocando a mãe como tema central da narrativa onde a mulher é peça fundamental da construção da sociedade brasileira, se movendo como um arquétipo de força e identidade.

Nesse sentido, o poema acima traz os verbos parir, criar, alimentar com a cadência de quem conduz uma geração, uma parcela grande de um país onde a figura paterna é secundária, ausente e às vezes violenta. Retrata também a cultura sertaneja de benzimento e da benção com o cachimbo. A farinha e a rapadura são, por sua vez, fiéis representações de alimentos que a mulher do campo ainda tem na mesa quando tudo o mais falta, itens essenciais para que os filhos não padeçam de fome.

Em um país, onde de janeiro a abril desse ano, mais de 65 mil crianças não tiveram em seus registros de nascimento o nome do pai, segundo a [1]Arpen-Brasil, cabe exaltar a figura da mulher como alguém imprescindível na esfera das relações afetivas, que assim como a mãe-terra, é um útero geográfico bem firmado pela perseverança de suas raízes.

A figura materna também aparece como alguém a ser respeitada, como no trecho: “A mãe do nordeste disse: nada de arma. Sertanejo obedeceu e não tem presidente”. Nesse prisma, a mulher que gera, que alimenta, que cria, tem o poder de dar as regras em seu território e de organizar os papeis sociais dentro da sua cosmovisão, muitas vezes de uma forma solitária. Kariri finaliza o trecho trazendo um pensamento enterreirado e cheio de representatividade quando diz que “ser nordeste é ser mátria”.

Sob um ponto de vista mais afrocentrado, Dandara Suburbana, em Ebó Poético também dá suas contribuições para o entendimento da temática Mátria, que passa a ser uma das narrativas centrais da escrita feminina afrobrasileira em relação à construção de um país essencialmente materno. Quando a autora afirma no poema *Mães Pretas*: “Tem muita água escorrendo do rosto/ De quem pariu o Brasil /E ainda paga alto o imposto /Dando tudo de si e ganhando pouco” ela estica a corda literária e nos ensina sobre o poder feminino nos versos abaixo:

> Mas isso não vai ficar sem resposta
> Mãe preta mandou avisar que hoje, como
> Nos ensinou Cristiane Sobral,
> Os pratos não serão lavados
> É dia de sentar a mesa
> E degustar o cardápio inteiro
> De cabo a rabo.
> (Suburbana, 2025, p.91).

[1] Arpen-Brasil- Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais.

A leitura do trecho de *Mães Pretas* nos permite compreender a construção da ideia de “mátria” como uma reconfiguração simbólica e política da noção tradicional de pátria. Enquanto a pátria costuma estar associada a uma perspectiva masculina, estatal e muitas vezes excludente, a mátria emerge como um território afetivo, ancestral e corporal, fundado na experiência das mulheres — especialmente das mulheres negras — que historicamente sustentaram o país com seus corpos e saberes.

Quando o eu poético afirma “Tem muita água escorrendo do rosto / De quem pariu o Brasil”, cria-se uma imagem profundamente ligada à maternidade, mas não romantizada: trata-se de uma maternidade marcada pela dor, pelo trabalho e pela exploração. A mulher negra é apresentada como aquela que “pariu o Brasil”, deslocando o protagonismo da construção nacional para os corpos femininos racializados, o que dialoga diretamente com o conceito de mátria como origem e sustentação da vida coletiva.

Nesse sentido, a mátria, no poema, não é apenas um espaço de pertencimento, mas também de denúncia. A imagem da mãe preta — figura historicamente associada ao cuidado e à servidão — é ressignificada como sujeito político que anuncia ruptura: “Mas isso não vai ficar sem resposta”. Aqui, a mátria deixa de ser apenas o lugar da origem para se tornar também o lugar da insurgência. A recusa em lavar os pratos, evocando o ensinamento de Cristiane Sobral, simboliza a quebra de uma lógica de subalternização doméstica e racial. O gesto de “sentar à mesa / E degustar o cardápio inteiro” representa, portanto, o direito ao usufruto pleno daquilo que historicamente foi produzido por essas mulheres, mas nunca lhes foi garantido.

Em Poesia Negra-Feminina, Souza (2020, p. 137), nos traz um embasamento teórico acerca das sociedades africanas matricêntricas e matrifocais:

> Até o advento do Islã e do cristianismo na África, a maioria das sociedades africanas era matricêntrica, a saber, matrilineares e matrifocais, embora num contexto de hegemonia masculina no campo militar e político. Mas até no político, como sublinha Diop, a ubiquidade da figura da rainha-mãe implicou, desde o período egípcio-faraônico até o início da colonização na metade do século XIX, uma partilha efetiva do poder político. Com efeito, o monarca só poderia ser designado por linhagem uterina, nunca por sua paternidade. Além do extraordinário papel desempenhado pelas esposas de faraós, verdadeiras cogestoras do poder, existiam dinastias inteiras femininas, as candaces, na civilização núbio-cuxita de onde nasceram, na antiguidade, os impérios de Kerma e Méroé (apud Nascimento, 2009: 224).

Sabemos que o patriarcado e o cristianismo com todo seu império e efeitos colonizatórios nos impediu de perpetuar a construção de sociedades matrilineares e matrifocais preservando com seus códigos e ensinamentos. Sabendo disso, nos atentamos para a escrita de resistência e retomada de Eva Potiguara, onde podemos destacar alguns trechos da poesia *Mátria Amada* e de *Matriarcados* reiterando o conceito de Mátria elaborado até o momento:

> MÁTRIA AMADA
>
> Não podes, ó Pátria amada,
> Ver contente a Mãe gentil.
> Roubaram-lhe a liberdade
> Da tua Mátria Varonil,
> Estuprada e amordaçada,
> Ela agoniza em solo ardil.
> (...)
> Aos nativos “negros da terra”
> Oprimidos e massacrados
> De norte a sul do Brasil.
> (POTIGUARA, 2022, p. 32)

> MATRIARCADOS
> Na trincheira patriarcal,
> O racismo é canhão que nos parte,
> Nos lança fora da ordem social.
> Fomos corpos e mentes colonizados,
> Indígenas e pretos patriarcados,
> Escravizados, massacrados,
> Sem pão, sem teto...
> Mas somos matriarcados!
> Temos mãe!
> Mãe d’água,
> Mãe terra,
> Mulher de cura,
> Mulher de guerra!

(Potiguara, 2022, p. 49).

A leitura dos poemas acima nos permite aprofundar e expandir o conceito de mátria como uma categoria crítica, poética e política que atravessa tanto a poesia indígena quanto a afro-brasileira. Nesses textos, a mátria não aparece apenas como contraponto simbólico à pátria, mas como denúncia das violências coloniais e patriarcais, ao mesmo tempo em que se afirma como um projeto de reconstrução baseado na ancestralidade, no feminino e na coletividade

Nos primeiros versos de *Mátria Amada* a poeta apresenta um tom de denúncia sobre as violências sofridas pelos povos originários e mostra como o patriarcado tem imperado seu poder sobre vidas inocentes que se veem oprimidas, escravizadas e colocadas à parte como pessoas sem pátria, que não se sentem pertencentes a própria terra e que, por sua vez, integram o constructo social de forma desigual.

Em Matriarcados, Potiguara busca sair das trincheiras da guerra interlocutória com ecos de resistência e com um arsenal de palavras-bala a fim de estilhaçar a ideia de que a colonização não mais pode imperar quando diz: “Mas somos todos matriarcados! Temos mãe!”. A autora evoca a dimensão materna e acolhedora da terra e da natureza, espaço no qual todos são partícipes e têm como herança a terra chamada Brasil.

Em “Mátria Amada”, há um tensionamento direto com o discurso nacionalista tradicional, especialmente ao evocar e subverter a ideia da “pátria amada” e da “mãe gentil”. A imagem da mãe, que no hino nacional brasileiro aparece idealizada, é aqui violentada: “Roubaram-lhe a liberdade / Da tua Mátria Varonil, / Estuprada e amordaçada”. A mátria, nesse sentido, surge como corpo feminino ferido pela colonização, evidenciando que a construção do Brasil se deu por meio da exploração dos corpos indígenas e negros. A expressão “Mátria Varonil” intensifica essa crítica ao expor a contradição de uma nação que se afirma como materna, mas é estruturada por valores masculinos, violentos e excludentes. Assim, a mátria, longe de ser um espaço harmônico, é apresentada como território em disputa, marcado pela dor histórica.

Essa dor é ampliada quando o poema menciona os “nativos ‘negros da terra’ / Oprimidos e massacrados”, retomando uma expressão colonial que evidencia o processo de racialização e desumanização dos povos indígenas. Aqui, a mátria se

articula como espaço de memória, onde as violências não são esquecidas, mas reinscritas poeticamente como forma de resistência. Essa dimensão memorial aproxima a poesia indígena da afro-brasileira, uma vez que ambas operam a partir da retomada de histórias silenciadas, reconfigurando a linguagem como instrumento de denúncia e reexistência.

Em “Matriarcados”, observa-se um deslocamento do eixo da dor para a afirmação. O poema inicia com a denúncia — “Na trincheira patriarcal, / O racismo é canhão que nos parte” — evidenciando a intersecção entre racismo e patriarcado como forças estruturantes da exclusão social. A referência à “trincheira” e ao “canhão” constrói um campo semântico de guerra, sugerindo que os corpos indígenas e negros estão em constante enfrentamento contra essas violências. A sequência “Fomos corpos e mentes colonizados” reforça a ideia de que a dominação não foi apenas física, mas também epistemológica e cultural.

No entanto, o verso “Mas somos matriarcados!” marca uma virada fundamental. Aqui, a mátria se transforma em potência de reexistência. O termo “matriarcados” não deve ser entendido apenas como organização social centrada nas mulheres, mas como uma lógica de mundo que valoriza o cuidado, a ancestralidade, a coletividade e a relação com a natureza. Essa perspectiva dialoga profundamente com as cosmologias indígenas e afro-brasileiras, nas quais o feminino não é subalterno, mas central na manutenção da vida e do equilíbrio comunitário. Assim, a mátria deixa de ser apenas território físico e passa a ser também território espiritual, onde forças ancestrais atuam continuamente e como afirma Eliane Potiguara no Prefácio de – *De almas e águas Kunhãs* - livro de poesias de Márcia Kambeba:

> É o nosso pão de cada dia que queremos. São os ensinamentos ancestrais deixados pelas nossas avós. É importante que a sociedade contemporânea saiba que a valorização da MÃE-TERRA é um conceito preliminarmente dos povos originais e ancestrais, povos étnicos do Himalaia, do Tibete, das Américas, da África, da Oceania e da Ásia (Kambeba, 2023, p. 10).

Em outro poema intitulado “Terra-mãe”, também de sua autoria, Potiguara alimenta suas memorias ancestrais e busca redefinir a identidade de todos aqueles que foram oprimidos a partir de sua escrita, quando diz nos versos:

Terra-mãe

Montanhas irmãs
Mares irmãos,
Árvores anciãs,
Faunas xamãs,
Casa dos meus ancestrais...
Nos cortaram os galhos,
Nos roubaram os sonhos,
Enterraram nossos pais.
Mas nosso fruto vingou!
Renascemos como sementes
Desse chão pindorama,
E não há força que mate
Nossa raiz escarlate!

(Potiguara, 2022, p. 24).

O poema “Terra-mãe” amplia de maneira significativa o conceito de mátria ao deslocá-lo para uma dimensão profundamente cosmológica, coletiva e ancestral, na qual a terra não é apenas metáfora materna, mas sujeito vivo e originário de todas as existências. Diferentemente da ideia tradicional de pátria — associada ao Estado, à delimitação territorial e a uma lógica patriarcal —, a mátria aqui se configura como um organismo relacional, em que humanos, natureza e ancestralidade coexistem em um mesmo plano de pertencimento.

Nos versos “Montanhas irmãs / Mares irmãos, / Árvores anciãs, / Faunas xamãs” observa-se a construção de uma rede de parentesco que rompe com a hierarquia entre humano e natureza. Essa irmandade entre elementos naturais revela uma concepção muito presente nas cosmologias indígenas, em que todos os seres compartilham uma mesma origem e estão interligados por vínculos espirituais e materiais. A mátria, nesse contexto, não é apenas o lugar da mãe humana, mas a própria terra enquanto entidade ancestral — uma “terra-mãe” que abriga, nutre e ensina. Essa perspectiva dialoga diretamente com a poesia feminina indígena contemporânea, que frequentemente inscreve o território como corpo vivo e como extensão da memória coletiva. Acerca dessa conexão entre terra, corpo e ancestralidade, analisamos as palavras do filósofo Pedro Mandagará:

> Falar da terra como mãe não só qualifica a terra, mas fala de um pertencimento que se liga ao corpo da mulher indígena como origem: vir de uma avó indígena, de uma história de violência que deixa marcas. A ancestralidade tem a ver com a terra, que tem a ver com o corpo, que é finito e material (Mandagará, 2018. s/p).

Ainda acerca do poema, ao utilizar o termo “Casa dos meus ancestrais...”, Potiguara reforça a ideia de que a mátria é também espaço de continuidade entre passado e presente. No entanto, essa continuidade é atravessada pela violência colonial: “Nos cortaram os galhos, / Nos roubaram os sonhos, / Enterraram nossos pais”. Esses versos evocam a ruptura brutal imposta aos povos originários — o genocídio, o epistemicídio e o apagamento cultural. Aqui, a mátria não é apenas lugar de origem, mas também território ferido, marcado pela perda e pela tentativa de destruição. Ainda assim, o poema recusa a narrativa da aniquilação ao afirmar: “Mas nosso fruto vingou! / Renascemos como sementes”.

Essa imagem da semente é central para a ampliação do conceito de mátria, pois sugere não apenas resistência, mas regeneração contínua. A semente carrega em si a memória do que foi e a potência do que pode vir a ser, estabelecendo uma conexão direta com práticas de reexistência tanto na poesia indígena. Há uma insistência na vida que brota mesmo em condições adversas, uma recusa em desaparecer. No verso “Desse chão pindorama”, há ainda a reafirmação de uma territorialidade anterior à colonização, resgatando o nome originário do Brasil e, com ele, uma forma de pertencimento que não se submete à lógica colonial.

Ampliando essa perspectiva, Lubi Prates (2021), retoma a crítica da pátria não gentil e coloca o país-casa em que vive como um lugar hostil que não a reconhece como filha, como um útero geográfico que não pode parir, que a relegou desde o primeiro momento de vida.

COMO CHAMAR DE PÁTRIA O LUGAR ONDE EU NASCI

como chamar de

pátria

o lugar onde eu nasci
esse útero geográfico
que me pariu
como chamar de pátria
o lugar onde nasci
se parir é uma possibilidade apenas feminina e
pátria traz essa imagem
masculina & pais traz essa
imagem masculina & o próprio
pai em si
como não chamar de pátria

> esse lugar onde nasci
> embora esse útero geográfico que me pariu,
> me expulsou:
> mãe não cabe numa pátria.

A comparação dos aspectos que definem o que seria uma pátria e uma mátria novamente são estabelecidos, dessa vez pela fala de Prates, que deixa marcado no último verso que uma mãe não a relegaria, não a expulsaria, não segregaria um território inteiro, pois uma mãe carregada de impulsos maternais, não caberia em um arranjo paternalista de discriminação e marginalização.

O poema "*Como chamar de pátria o lugar onde eu nasci"* tensiona de forma direta e contundente as bases simbólicas que sustentam a ideia de nação, propondo uma reflexão crítica que amplia o conceito de mátria ao articulá-lo com corpo, linguagem e pertencimento. Ao questionar reiteradamente "como chamar de pátria", o eu lírico não apenas problematiza o termo, mas revela sua inadequação diante de uma experiência que é profundamente marcada pelo feminino — "esse útero geográfico / que me pariu". A imagem do território como útero desloca o entendimento da terra como espaço político abstrato para um corpo vivo, gerador, o que aproxima o poema de uma concepção de mátria como origem encarnada, visceral e relacional.

A crítica à palavra "pátria" se intensifica quando o poema explicita sua carga simbólica masculina: "pátria traz essa imagem masculina & pais traz essa imagem masculina & o próprio pai em si". Ao evidenciar a raiz etimológica e ideológica do termo, o texto denuncia como a linguagem participa da construção de uma lógica patriarcal que exclui ou subalterniza o feminino. Nesse sentido, a recusa em nomear o território como pátria não é apenas semântica, mas política. Surge, então, a necessidade de um outro nome — e é nesse espaço que a mátria se insere como possibilidade de reconfiguração simbólica, capaz de acolher experiências historicamente silenciadas. Ailton Krenak, envolto de uma consciência indígena e fraterna, dilata o conceito de útero geográfico e de mãe-terra no texto abaixo:

> Para além de onde cada um de nós nasce – um sítio, uma aldeia, uma comunidade, uma cidade -, estamos todos instalados num organismo maior que é a Terra. Por isso, dizemos que somos filhos da terra. Essa Mãe constitui a primeira camada, o útero da experiência da consciência, que não é aplicada nem utilitária (Krenak, 2022, p. 103).

A ideia de “útero geográfico” trazido por Prates e ampliado por Krenak, aproxima-se de uma cosmovisão que reconhece a terra como geradora de vida, mas o poema também evidencia o rompimento dessa relação, causado pela colonialidade que transforma a terra em espaço de exclusão. Assim, a mátria, nesse contexto, torna-se também um projeto de retomada — não apenas territorial, mas simbólica e linguística.

O poema, portanto, amplia o conceito de mátria ao evidenciar que ele não pode ser pensado apenas como substituição da pátria, mas como ruptura com toda uma lógica de organização do mundo. A mátria emerge como um território outro — não necessariamente geográfico, mas simbólico e afetivo — onde o feminino, a ancestralidade e os corpos historicamente marginalizados podem existir em sua plenitude.

Kambeba e Potiguara retomam o termo mãe-terra como o espaço-terra de cuidado e acolhimento tão utilizado na poesia feminina brasileira, e como tecelãs da palavra, preparam a trama para que muitas outras poetas indígenas possam tecer histórias de seus povos, falando de suas cosmogonias, alimentando suas ancestralidades, contra colonizando as letras e modificando o cânone literário brasileiro por meio de uma produção múltipla e plural. Os poemas abaixo são obras que estão presentes em *De almas e águas Kunhãs* (2023), em *Aby Ayala Menbyra Nheéngara - cânticos de uma filha da terra* (2022) e *O lugar do saber ancestral* (2021), respectivamente:

> Terra – kambeba
>
> Sua benção, mãe terra
> Sublime teu amor materno
> No manto onde cresce a grama
> E embeleza o olhar
>
> Te vejo gestar vidas
> Povos de várias nações
> E mesmo sendo abusada
> Não nos deixa faltar o pão
>
> Terra, minha deusa
> Fatiada pela mineração
> Cortada pelas fronteiras
> Queimada apela fogueira
> Da ganância capitalista
> Egocentrismo e ambição.
> (KAMBEBA, 2023, p. 105).

Chamado
Preciso gritar
O que se calou dentro de mim
Quero derrubar
O que me levou ao chão,
O estalo do fogo
É meu irmão me chamando
O cheiro da Terra
É minha Mãe me levantando.

(Potiguara, 2022, p.16)

Lamento da terra

Ao som de tambores e flautas,
A Mãe Terra vem falar.

Minha pele foi rasgada
Minha alma se cortou.
No meu grito de agonia
O meu sangue derramou.
(Kambeba, 2021, p. 120).

A leitura conjunta dos poemas de Eliane Potiguara e Márcia Kambeba permite compreender como o termo Mátria — ou Mãe Terra — se constitui como eixo simbólico, espiritual e político que atravessa diferentes vozes da poesia indígena contemporânea, estabelecendo um diálogo profundo com a noção de pertencimento, ancestralidade e resistência. Nessas três composições, a terra deixa de ser mero espaço físico e passa a ser compreendida como entidade viva, materna e relacional, que gera, sustenta, ensina e também sofre com as violências impostas pelo mundo colonial e capitalista.

No poema “Chamado”, de Eliane Potiguara, a Mátria aparece como força de reerguimento e reconexão identitária. Ao afirmar que “O cheiro da Terra / É minha Mãe me levantando”, o eu lírico estabelece uma relação íntima e sensorial com a terra, que atua como fonte de cura e fortalecimento diante da dor. A terra-mãe é aquela que acolhe, que reconhece seus filhos e os chama de volta, evocando uma dimensão afetiva e espiritual que remete à ancestralidade. O “chamado” não é apenas individual, mas coletivo, pois implica o retorno a uma origem comum, a um vínculo primordial com o território entendido como corpo materno.

Já em “Lamento da terra”, de Márcia Kambeba, a Mátria assume uma voz própria e se apresenta como sujeito que fala e denuncia. “A Mãe Terra vem falar”

marca um deslocamento importante: a terra não é apenas evocada, mas se expressa, tornando-se agente de enunciação. Sua fala é marcada pela dor — “Minha pele foi rasgada / Minha alma se cortou” —, o que explicita uma relação direta entre a violência sofrida pela terra e a violência histórica infligida aos povos originários. Nesse sentido, a Mátria é corpo ferido, cuja integridade foi violada pela exploração, mas que ainda assim resiste por meio da memória e da palavra. A ancestralidade aqui se manifesta como saber que emerge do sofrimento e da resistência, reafirmando a terra como lugar de conhecimento e de denúncia.

No poema “Terra”, também de Márcia Kambeba, essa dimensão materna é aprofundada ao apresentar a terra como deusa e geradora de vida: “Te vejo gestar vidas / Povos de várias nações”. A Mátria é explicitamente associada à fertilidade, à abundância e ao cuidado, contudo, essa imagem é tensionada pela denúncia das agressões sofridas: “Fatiada pela mineração / Cortada pelas fronteiras”. A fragmentação da terra reflete a lógica colonial e capitalista que rompe com a concepção de unidade e sacralidade do território. Ainda assim, mesmo “abusada”, a terra continua a nutrir — “Não nos deixa faltar o pão” —, o que evidencia uma maternidade resistente, que persiste apesar da exploração.

Ao relacionar os três poemas, percebe-se que a Mátria/Mãe Terra é simultaneamente origem, abrigo, voz e corpo político. Em todos eles, há uma recusa da visão utilitarista da terra como recurso e uma afirmação de sua condição de sujeito relacional, profundamente ligado à existência dos povos. A terra é mãe porque gera, mas também porque ensina, acolhe e sofre junto com seus filhos. Essa perspectiva rompe com paradigmas ocidentais e aproxima-se de cosmologias indígenas em que natureza e humanidade não estão dissociadas, como afirma Ailton Krenak no trecho de *Ideias para adiar o fim do mundo*, onde propõe uma reflexão que dialoga diretamente com o conceito de mátria ao compreender a Terra como um organismo vivo e relacional, cuja existência está intrinsecamente ligada à vida humana:

> Neste encontro, estamos tentando abordar o impacto que nós, humanos, causamos nesse organismo que é a Terra, que em algumas culturas contínua sendo reconhecida como nossa mãe e provedora em vários sentidos, não só na dimensão da subsistência e na manutenção das nossas vidas, mas também na dimensão transcendente que dá sentido à nossa existência (Krenak, 2020, p. 42 e 43).

Ao afirmar que algumas culturas ainda reconhecem a Terra como “mãe e provedora”, o autor retoma uma cosmovisão ancestral que se opõe à lógica moderna de exploração, aproximando-se da ideia de mátria como um espaço de pertencimento, cuidado e origem, reiterando as palavras de Kambeba (2021): “a natureza é mãe e alimenta-nos”.

Sob essa perspectiva, a mátria não se limita a um território físico, mas se configura como uma dimensão existencial e simbólica que sustenta a vida em múltiplos níveis. Krenak amplia essa compreensão ao destacar que a Terra não provê apenas os meios materiais de subsistência, mas também uma dimensão transcendente, responsável por dar sentido à existência humana. Essa transcendência, vinculada à mátria, implica uma relação espiritual e afetiva com o mundo, em que o ser humano não se coloca como dominador, mas como parte de uma totalidade viva.

3.3 ANCESTRALIDADE FEMININA E GRAMÁTICA MATERNA

A partir da análise de todas essas poesias que envolvem a temática Mátria e mãe-terra propomos o conceito de uma gramática materna, que seria um modo de organizar a linguagem que nasce da relação de pertencimento, cuidado e ancestralidade, em oposição à lógica normativa, hierárquica e racionalizante da tradição ocidental.

Essa gramática, termo de origem grega – *gramma* – que significa letra, símbolo ou caráter, não se define por regras fixas ou estruturas rígidas, mas por um conjunto de princípios e simbologias sensíveis e relacionais. Trata-se de uma linguagem que emerge do corpo, da memória e da terra, em que o dizer está profundamente ligado ao viver. Nos poemas analisados, isso se evidencia na centralidade das vozes femininas e ancestrais, que não apenas narram histórias, mas encarnam experiências — a palavra deixa de ser um instrumento distante e passa a ser extensão da vida, como se cada verso carregasse marcas de quem o viveu.

A gramática materna também se constrói pela **oralidade e pela circularidade**. Em vez de seguir uma linearidade lógica e progressiva, ela se organiza em ciclos, retomadas e ecos, como se o tempo fosse espiralar. Isso aparece, por exemplo, nas genealogias femininas que atravessam gerações: mães, avós, bisavós

não são apenas referências do passado, mas presenças vivas que continuam falando no presente. Assim, a linguagem não separa tempos — ela os entrelaça, criando uma continuidade ancestral.

Outro aspecto fundamental é o caráter coletivo e comunitário dessa gramática. Diferente da linguagem individualista, centrada no “eu”, a gramática materna é construída no “nós”. Mesmo quando há uma voz singular, ela carrega outras vozes — silenciadas, apagadas ou marginalizadas — que encontram na poesia um espaço de expressão. Nesse sentido, escrever torna-se um ato de escuta e de acolhimento, em que a palavra serve para reunir e não para separar.

Além disso, a gramática materna está profundamente vinculada à terra como sujeito**.** Influenciada pela noção de mátria, ela rompe com a objetificação da natureza e a reinscreve como entidade viva, com a qual se estabelece diálogo. A linguagem, então, não descreve a terra de fora, mas fala a partir dela, como se fosse também território. Isso implica uma dimensão ética: falar passa a ser também cuidar, preservar, respeitar.

Por fim, essa gramática é marcada pela resistência e pela reexistência**.** Em contextos de violência colonial, racismo e apagamento cultural, a palavra materna torna-se instrumento de sobrevivência. Ela guarda memórias, denuncia rupturas e projeta futuros possíveis. Não se trata apenas de comunicar, mas de existir através da linguagem.

Assim, pode-se definir a gramática materna como uma forma de linguagem enraizada na ancestralidade, na coletividade e na relação com a terra, que privilegia o cuidado, a memória e a continuidade da vida. Mais do que um sistema de regras, ela é uma ética do dizer — um modo de falar que sustenta e recria mundos.

Em consonância com o conceito de gramática materna, temos como gancho poético, o poema de Conceição Evaristo – *Bendito o sangue do nosso ventre* – que constrói uma poética profundamente enraizada na ancestralidade feminina ao articular corpo, sangue e linguagem como dimensões indissociáveis de um mesmo legado. Vejamos os seguintes versos:

> Bendito o sangue do nosso ventre
>
> Minha menina amanheceu hoje
> mulher – velha guardiã do tempo.
> de mim ela herdou o rubi,
> rubra semente, que a

primeva mulher nos ofertou.
De sua negra e pequena flor
um líquido rúbeo, vida vazante escorre.
Dali pode brotar um corpo,
milagre de uma manhã qualquer.

Ela jamais há de parir entre dores,
velhas mulheres vermelhecem
maravilhas há séculos
e no corpo das mais jovens
as sábias anciãs desenham
avermelhados símbolos,
femininos unguentos,
contrassinais a uma antiga escritura.

E ela jamais há de parir entre dores,
há entre nós femininas deusas,
juntas contemplamos o cálice
de nosso sangue e bendizemos
o nosso corpo-mulher.
E ali, no altar do humano-sagrado rito
concebemos a vital urditura
de uma nova escrita
tecida em nossas entranhas,
lugar-texto original.

E em todas as manhas bendizemos
o nosso sangue, vida-vazante no tempo.
E nossas vozes, guardiãs do templo,
entoam salmos e ladainhas
louvando a humana teia
guardada em nossas veias.

E desde todo o sempre
matriciais vozes celebram
nossas vaginas vertentes
veredas de onde escorre
a nossa nova velha seiva.
E eternas legiões femininas
glorificam, plenificadas de gozo,
o bendito sangue de nosso ventre,
por todos os séculos. Todos.

Amém.

(Evaristo, 2021, p. 35).

No verso “Bendito o sangue do nosso ventre”, o texto estabelece o corpo da mulher como território de memória e de continuidade, deslocando a compreensão biológica para um campo simbólico e cultural. O sangue, reiterado ao longo do poema,

deixa de ser apenas marcador fisiológico e passa a significar herança, rito e inscrição histórica, compondo uma linhagem que atravessa gerações de mulheres.

A ancestralidade, nesse sentido, manifesta-se como presença viva que se atualiza no corpo da filha — “Minha menina amanheceu hoje / mulher – velha guardiã do tempo” —, evidenciando uma temporalidade não linear, em que passado e presente coexistem. A jovem que menstrua pela primeira vez já carrega em si a velhice simbólica das ancestrais, indicando que o saber feminino não se inicia, mas se reativa. Esse movimento é central na poesia afro-brasileira, na qual a ancestralidade não é memória estática, mas força dinâmica que se reinscreve continuamente nos corpos e nas práticas.

É nesse ponto que se articula a noção de “gramática materna”, construída no poema como uma linguagem própria, inscrita no corpo feminino. Expressões como “avermelhados símbolos”, “femininos unguentos” e “contrassinais a uma antiga escritura” sugerem que há uma escrita anterior à palavra formal, uma linguagem que se dá por meio do sangue, dos ciclos e dos ritos. Trata-se de uma gramática que não se organiza segundo normas da tradição ocidental letrada, mas segundo códigos ancestrais, corporais e coletivos. O corpo feminino torna-se, assim, “lugar-texto original”, onde se escreve uma história que não foi registrada pelos sistemas hegemônicos de escrita.

Essa gramática materna é também uma forma de resistência epistemológica. Ao afirmar que “Ela jamais há de parir entre dores”, o poema reescreve uma narrativa historicamente imposta ao corpo feminino — a dor como destino — e propõe uma reconfiguração simbólica baseada na coletividade e na sacralidade. As “femininas deusas” e as “eternas legiões femininas” indicam que essa experiência não é individual, mas partilhada, sustentada por uma rede ancestral que ampara, ensina e re-significa. A linguagem do poema, marcada por repetições, paralelismos e ritmo litânico (“bendizemos”, “entoam salmos e ladainhas”), aproxima-se da oralidade ritualística, característica fundamental da poesia afro-brasileira, em que o dizer é também celebrar, invocar e preservar.

Além disso, a dimensão sagrada é central para compreender tanto a ancestralidade quanto a gramática materna no poema. O corpo feminino é elevado à condição de altar — “no altar do humano-sagrado rito” —, e o sangue é transformado em elemento litúrgico, um “cálice” que conecta o humano ao divino. Essa sacralização rompe com visões coloniais que historicamente deslegitimaram os corpos das

mulheres negras, reinscrevendo-os como espaços de potência, criação e conhecimento. A linguagem, nesse contexto, não é apenas representação, mas prática ritual que reafirma pertencimento e continuidade.

Essa relação de gramática materna também é encontrada nas palavras de Silvia Rivera Cusicanqui, onde a socióloga boliviana retrata a sua relação com sua mãe de criação em que destaca a importância de uma “língua e de uma narrativa oral” herdadas de uma figura materna como parte constitutiva da subjetividade, como vemos no trecho abaixo:

> De minha parte, sinto-me privilegiada por ter uma tripla fonte dessa índia interior em minha subjetividade: por um lado, os *achachilas,* as montanhas e o lago – o entorno do meu existir; por outro a mulher que me carregou em seu *awayu* quando eu era *wawa,* minha mãe substituta. Dela fiquei órfã aos 8 anos, e dela bebi o ritmo de uma língua e de uma narrativa oral que ficaram guardadas em meu âmago (Cusicanqui, 2024, p. 157).

É possível relacionar a construção poética do poema de Evaristo com a reflexão de Cusicanqui onde a socióloga aponta para uma forma de conhecimento que não se origina nas instituições formais, mas na experiência vivida, no corpo e na oralidade e se manifesta por meio de ritmos, vozes e memórias transmitidas entre mulheres.

Dessa forma, o poema *Bendito o sangue do nosso ventre* e o trecho presente em - *Um mundo ch’ixi é possível - ensaios de um presente em crise* - convergem na valorização de uma epistemologia materna e ancestral, em que o saber é incorporado, sentido e narrado a partir de vínculos afetivos e culturais. A gramática materna de Conceição Evaristo dialoga diretamente com a perspectiva da intelectual boliviana ao propor uma escrita que nasce do corpo e da coletividade, reafirmando a poesia afro-brasileira como espaço de resistência, de reinscrição histórica e de celebração das heranças femininas.

A análise dos três poemas abaixo de Márcia Kambeba evidencia a centralidade da ancestralidade feminina como eixo estruturante de sua poética, articulando memória, espiritualidade e transmissão de saberes a partir de uma perspectiva indígena profundamente enraizada no corpo, na terra e na oralidade, reiterando a potência da ancestralidade feminina, fechando um ciclo de análise da poesia indígena no capítulo. Nos versos dela:

Minha pajé

Tataravó, trisavó, bisavó, avó
És a terra que cura
Voz forte ecoando na mata escura
És nossa ajuda nesse tempo de secura
No mundo dos pajés, a sintonia é forte sinal
É preciso respeito com o mundo ancestral.
(KAMBEBA, 2023, p. 149).

Senhora dos ancestrais

Assunta, minha avó
Era filha de Delma, minha bisavó
Delma era filha de Maria, minha trisavó (...)
Todas estão na ancestralidade
Repassaram cultura
Sabedorias repassadas ao ouvido
E não as esqueço jamais
Quem são essas mulheres?
Minhas avós, senhoras dos Ancestrais.
(Kambeba, 2023, p. 150 e 151).

O sagrado feminino indígena

Salve nossa pajé! (concordância no feminino)
Com sua dança ancestral
No fogo do sagrado feminino
Vem a fumaca que afugenta todo o mal

(Kambeba, 2023, p. 136).

Em *Minha pajé*, a figura da pajé é construída como síntese de múltiplas gerações — “Tataravó, trisavó, bisavó, avó” —, o que revela uma concepção de tempo em que passado e presente coexistem. Essa sobreposição de vozes femininas transforma a pajé em um corpo coletivo, depositário de saberes ancestrais e responsável pela cura, como indica o verso “És a terra que cura”. Aqui, a mulher não é apenas mediadora do sagrado, mas a própria manifestação dele, em profunda conexão com a natureza e com os elementos espirituais que regem o mundo indígena.

A presença da “mata escura”, da “secura” e da necessidade de “respeito com o mundo ancestral” aponta para uma ética relacional que sustenta essa ancestralidade feminina. A pajé não atua isoladamente; ela está em sintonia com forças invisíveis e com o equilíbrio entre os mundos, reforçando a ideia de que o conhecimento indígena é inseparável da espiritualidade e do território. Assim, a

mulher ancestral é também guardiã da harmonia entre humanos e natureza, o que amplia sua função para além do âmbito familiar, situando-a como pilar da coletividade.

No segundo poema, *Senhora dos ancestrais*, essa ancestralidade ganha contornos mais genealógicos e íntimos. A enumeração de nomes — “Assunta”, “Delma”, “Maria” — inscreve a memória em uma linhagem concreta, reafirmando a importância da nomeação como forma de resistência ao apagamento histórico. Ao afirmar que “Todas estão na ancestralidade / Repassaram cultura / Sabedorias repassadas ao ouvido”, o poema valoriza a oralidade como principal meio de transmissão de conhecimento, característica fundamental das culturas indígenas. O saber não está nos livros, mas no corpo, na escuta, na convivência. A expressão “ao ouvido” sugere intimidade, cuidado e continuidade, indicando que a ancestralidade feminina se perpetua por meio de relações afetivas e cotidianas.

Além disso, ao questionar “Quem são essas mulheres?”, o eu lírico não expressa dúvida, mas reafirmação identitária: “Minhas avós, senhoras dos Ancestrais”. Esse movimento transforma mulheres comuns em entidades simbólicas de grande poder, elevando-as à condição de guardiãs da memória coletiva. Há, portanto, uma sacralização do feminino cotidiano, que rompe com hierarquias impostas pela lógica ocidental e reconhece o valor espiritual e cultural dessas figuras.

No terceiro poema, *O sagrado feminino indígena* a dimensão espiritual da ancestralidade feminina se intensifica. A saudação “Salve nossa pajé! (concordância no feminino)” é, por si só, um gesto político e linguístico, pois afirma a centralidade do feminino em um campo — o espiritual — frequentemente masculinizado. A dança, o fogo e a fumaça compõem um cenário ritualístico em que o corpo feminino se torna veículo de transformação e proteção: “Vem a fumaça que afugenta todo o mal”. Esses elementos reforçam a ideia de que o sagrado, na perspectiva indígena, é vivido de forma sensorial e integrada à natureza.

Desse modo, os três poemas constroem uma visão de ancestralidade feminina que é simultaneamente íntima e coletiva, espiritual e cotidiana, histórica e atemporal. A poesia de Márcia Kambeba evidencia que são as mulheres — avós, pajés, mães — as principais responsáveis pela continuidade cultural e pela preservação dos saberes ancestrais. Ao valorizar a oralidade, a memória e a relação com a natureza, sua escrita não apenas celebra essas mulheres, mas também reafirma sua importância como pilares de resistência e de reexistência dos povos indígenas.

Nas dobras das mãos das mães está o destino e o cuidado da poesia que Conceição Evaristo leva ao mundo. O poema “De mãe”, da autora contemporânea, pode ser lido como uma potente manifestação da ancestralidade no âmbito da poesia afro-brasileira. Podemos apreciar seguintes versos, imprimindo a noção de gramática materna nessa análise:

> De mãe
>
> O cuidado de minha poesia
> Aprendi foi de mãe
> mulher de pôr reparos nas coisas,
> e de assuntar a vida.
>
> A brandura de minha fala
> na violência de meus ditos
> ganhei de mãe, mulher prenhe de dizeres,
> fecundados na boca do mundo.
>
> Foi de mãe todo o meu tesouro,
> veio dela todo o meu ganho
> mulher sapiência, yabá,
> do fogo tirava água
> Do pranto criava consolo.
>
> Foi de mãe esse meio-riso
> dado para esconder
> alegria inteira
> e essa fé desconfiada,
> pois, quando se anda descalço,
> cada dedo olha a estrada.
>
> Foi mãe que me descegou
> para os cantos milagreiros da vida
> apontando-me o fogo disfarçado
> em cinzas e a agulha do
> tempo movendo o palheiro.
>
> Foi mãe que me fez sentir as flores
> Amassadas debaixo das pedras;
> Os corpos vazios rente às calçadas
> e me ensinou, insisto foi ela,
> a fazer da palavra artifício
> arte e ofício do meu canto, da minha fala.
>
> (Evaristo, 2021, p.79 e 80).

Desde o início, o poema evidencia que a poesia nasce de um aprendizado herdado: “O cuidado de minha poesia / Aprendi foi de mãe”. Esse verso revela que o fazer poético não é individual, mas coletivo e ancestral, construído a partir de saberes

que atravessam gerações. Na tradição afro-brasileira, esse tipo de transmissão está profundamente ligado à oralidade, à convivência e à observação do mundo, como se nota em expressões como “pôr reparos nas coisas” e “assuntar a vida”. Esses elementos indicam uma pedagogia ancestral baseada na experiência e na escuta, em oposição a modelos formais e eurocêntricos de conhecimento.

A ancestralidade também se manifesta na relação com a palavra. A mãe é descrita como “mulher prenhe de dizeres, / fecundados na boca do mundo”, o que sugere que a linguagem carrega em si uma memória coletiva. Na poesia afro-brasileira, a palavra é frequentemente entendida como veículo de resistência e de preservação cultural, sendo atravessada por vozes que não se restringem ao sujeito individual. Assim, o eu lírico herda não apenas a capacidade de falar, mas um repertório simbólico e histórico que o conecta aos seus antepassados, como expresso no trecho de Cusicanqui.

Outro ponto fundamental é a dimensão espiritual da ancestralidade, marcada no poema pela referência à “yabá”, termo ligado às divindades femininas das religiões de matriz africana. Ao associar a mãe a essa figura, o poema estabelece uma continuidade entre o humano e o sagrado, característica central das cosmologias afrodiaspóricas. A mãe torna-se, assim, uma espécie de mediadora entre mundos, portadora de uma sabedoria que ultrapassa o plano material e inscreve o eu lírico em uma linhagem ancestral mais ampla.

O poema culmina na afirmação da palavra como legado ancestral: “a fazer da palavra artifício / arte e ofício do meu canto, da minha fala”. A escrita surge como continuidade dessa herança, como prática que mantém viva a memória e reafirma identidades. Nesse sentido, a poesia de Conceição Evaristo dialoga com a noção de escrevivência, na qual a experiência vivida — especialmente a de mulheres negras — se transforma em expressão literária, articulando memória, resistência e ancestralidade.

Toda essa costura literária se dá graças a escrita empoderada de mulheres que enxergaram a necessidade de resistir à colonização de seus costumes, de suas origens, sendo signos vivos de resistência.

4 PESQUISA EM SALA DE AULA

No dia 20 de novembro, as escolas de todo o país promovem eventos e comemorações que celebram o Dia da Consciência Negra. Esse dia foi instituído oficialmente pela Lei nº 12.519, de 10 de novembro de 2011, e é de suma importância, dentro e fora do âmbito escolar, uma vez que rememora as conquistas dos movimentos negros por igualdade, visibilidade, reconhecimento e reparação aos danos causados por séculos de escravidão no Brasil. Paralelamente a isso, no dia 19 de abril, comemora-se o Dia dos Povos Indígenas, e embora a data esteja marcada há décadas no calendário escolar, poucas escolas e entidades sociais promovem celebrações que valorizam a cultura dos povos originários do nosso país.

Apesar da existência dessas datas no calendário nacional, há um binarismo em relação à questão da valorização da cultura afro-brasileira e indígena no Brasil, pois é comum assistir aos noticiários e ver um contexto político atemorizante, com a ascensão de ações de empresas, ruralistas e outros agentes sociais no intuito de explorar os recursos naturais das terras indígenas e quilombolas, segregando aldeias e terreiros de religiões africanas, movimentos que são contrários à demarcação das terras indígenas e um Congresso muitas vezes austero no que diz respeito à preservação dessas culturas tão valiosas para a nossa sociedade. E por outro lado, vemos grupos da educação, antropologia, filosofia, e uma boa parcela do mundo acadêmico que luta diuturnamente em prol do fortalecimento desses movimentos a fim de fazer com que os aspectos étnicos, culturais e literários desses povos não sejam apagados na história.

A escola tem o papel primordial nesse cenário, uma vez que fomenta discursos e ações para a valorização e transmissão dos conhecimentos pertinentes às culturas afro-brasileiras e indígenas. Consoante a isso, essa pesquisa teve como finalidade o debate no âmbito escolar dessas questões históricas e contemporâneas na busca da redução das desigualdades estruturais que estão entalhadas na formação do povo brasileiro.

A Literatura, juntamente ao ensino de História e da Arte, tem o poder de promover uma expansão do conhecimento de mundo e da sociedade como um todo, de organizar novas propostas para se pensar o tempo histórico pelo olhar de escritores e escritoras que falam de suas realidades em diferentes contextos e por meio desses

olhares, o educando é capaz de reconhecer a diversidade social e abolir qualquer preconceito que venha a ter adquirido em suas relações sociais.

O teor da história contada nas salas de aula e as imagens que costumamos encontrar nos livros didáticos corroboram para a construção do imaginário do indígena e das pessoas negras com muitos estereótipos. Trabalhar com autoras das temáticas afro-brasileiras e indígenas trouxe mais clareza e reconhecimento sobre a riqueza literária que esses grupos produzem, como afirma Olívio Jekupé em uma entrevista concedida a Ricardo Machado:

> A literatura é importante, mas a literatura nativa pode chegar tanto às aldeias quanto às escolas da cidade. Quando chega à cidade, os povos indígenas são mais valorizados, porque o índio é sempre discriminado, desrespeitado, desvalorizado, visto como primitivo. Nós não somos primitivos, somos um povo que tem uma cultura própria que precisa ser respeitada, e, através da literatura, as pessoas começam a entender melhor (Jekupé, 2018).

O escritor Daniel Mundukuru, autor indígena de mais de 60 livros, em sua maioria voltados ao público infantil e juvenil, tendo como tema principal a diversidade cultural indígena, reitera, na entrevista: Daniel Munduruku, literatura para desentortar o Brasil, a importância do movimento literário voltado à reconstrução do nosso processo histórico.

> Basicamente, hoje, a minha atuação no movimento indígena se dá por intermédio da literatura. Com qual objetivo? Eu gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a desentortar seu pensamento. Gosto de pensar que estou ajudando o Brasil a olhar para os povos indígenas sem o crivo dos estereótipos, sem a venda da ignorância, porque isso ajudaria todos nós a termos uma ideia mais objetiva do nosso processo histórico (Munduruku, 2018).

Munduruku evidencia o papel da literatura indígena como instrumento de transformação social, política e histórica. Ao afirmar que deseja “ajudar o Brasil a desentortar seu pensamento”, o autor denuncia a maneira distorcida com que os povos indígenas foram historicamente representados ao longo da formação do país. Durante séculos, a visão construída sobre os indígenas esteve marcada por estereótipos, preconceitos e apagamentos culturais, frequentemente difundidos pela escola, pela mídia e pela própria historiografia oficial. Nesse sentido, a literatura produzida por autoras indígenas surge como uma forma de romper com essas

narrativas coloniais e oferecer outras perspectivas sobre a história e a identidade brasileira.

Por entendermos a necessidade de promover esse debate crítico, elencamos a disciplina de Literatura para a realização da presente pesquisa, pois essa é um terreno fértil para a promoção de discussões que ainda carecem de atenção e visibilidade no cenário das práticas de ensino dos estudantes da rede pública. Nesse contexto, a pesquisa que foi realizada no Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá, tem muito a nos esclarecer quanto às análises e reflexões da práxis pedagógica no campo da literatura voltada para o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira, envolvendo questões de gênero, feminismo, ancestralidade, resistência e antirracismo.

A pesquisa funcionou como um termômetro para o entendimento dos parâmetros literários atuais no ensino médio, medindo quais conhecimentos os alunos já tinham sobre as literaturas indígena e afro-brasileira e ao mesmo tempo, acrescentando, por meio das aulas expositivas, pontos de vista sobre a história do Brasil que não são trabalhados em livros didáticos, fazendo com que o discente tenha contato com várias frentes culturais e não absorva os aspectos a literários por um olhar puramente eurocêntrico.

Nas Competências Específicas de Linguagens e Suas Tecnologias Para o Ensino Médio presentes na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) observamos o seguinte tópico:

> Compreender o funcionamento das diferentes linguagens e práticas culturais (artísticas, corporais e verbais) e mobilizar esses conhecimentos na recepção e produção de discursos nos diferentes campos de atuação social e nas diversas mídias, para ampliar as formas de participação social, o entendimento e as possibilidades de explicação e interpretação crítica da realidade e para continuar aprendendo (BNCC).

A partir dessa competência, os estudantes precisaram desenvolver a capacidade de analisar e compreender os acontecimentos sociais, históricos e ideológicos que atravessam as práticas discursivas ao longo da vida das poetisas estudadas. Nesse processo, o educador/pesquisador exerceu um papel fundamental ao promover a compreensão e a análise dos contextos de produção de sentidos presentes nas poesias das autoras.

Além disso, coube ao professor estimular a reflexão crítica sobre a literatura, a produção de discursos e as diferentes formas de linguagem, possibilitando aos estudantes identificarem relações de poder, conflitos e interesses que permearam essas práticas sociais.

Segundo a Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD), realizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan) em 2021, o Distrito Federal tem 57,6% de sua população constituída por pessoas que se autodeclaram pardas, negras ou indígenas. A partir desses números, os estudantes puderam ampliar suas perspectivas analíticas quanto ao consumo da literatura produzida por esses grupos e a identificar quanto dessa literatura está presente em sala de aula.

Além disso, os alunos perceberam a pluralidade dos discursos e já na análise do questionário final, começaram a reproduzi-los de maneira mais coerente, valorizando e respeitando as individualidades dos povos, os diferentes posicionamentos e ideias, colocando as ideias de maneira mais reflexiva, dialógica e cooperativa.

4.1 METODOLOGIA

A pesquisa foi realizada a partir de um levantamento bibliográfico que amparou os processos de ensino da história indígena e afro-brasileira por meio da literatura contemporânea, dos processos de aprendizagem, da decodificação dos temas propostos e da avaliação. Foi aplicada no Centro de Ensino Médio do Paranoá, para quatro turmas, dentro da disciplina Eletiva, com duração de 12 aulas/encontros, em abril de 2025 e abril de 2026, com a finalidade de traçar um comparativo dos trabalhos de autoras brasileiras, relacionando os pontos em comum entre a produção literária delas, com foco na poesia e nas contribuições sociais dessas autoras para uma maior compreensão das culturas afro-brasileira e indígena pelos estudantes.

Foi utilizada na pesquisa uma metodologia de mediação dialógica baseada em textos literários, poemas, produções escritas, manifestações orais e releituras de imagens. Essa abordagem teve como ponto de partida as lutas de resistência à escravidão, os movimentos antirracistas e a relevância dos povos indígenas na constituição da sociedade brasileira. Além disso, buscou-se incentivar estudos e reflexões nas disciplinas eletivas e nos itinerários formativos do Novo Ensino Médio,

promovendo uma formação cultural plural, representativa e inclusiva por meio da literatura, considerando os conhecimentos prévios dos estudantes e os debates relacionados ao antirracismo, ao feminismo negro e indígena e à decolonialidade.

A partir do suporte teórico já citado, foi ministrada uma aula inaugural e a aplicado um questionário sobre os conhecimentos prévios dos estudantes acerca da literatura feminina afro-brasileira e indígena. Nas aulas subsequentes, foram abordadas as obras das escritoras Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, Graça Graúna, Bárbara Kariri, Cristiane Sobral, Adriana Pesca, Ellen Wassu, Dandara Suburbana, Trudruá Dorrico, Lubi Prates, Conceição Evaristo, dentre outras, por meio de aulas expositivas, análise de material literário, imagens, registros, vídeos, falas, debates e as contribuições de cada autora sob a análise literária da cultura brasileira vertida em suas raízes. Em cada aula, foram trabalhados temas como antirracismo, registro e interpretação de literaturas orais indígenas e negras, resistências à violência estatal, autoria negra e indígena, cosmologias desses povos, observando a importância de cada tópico para o entendimento da cultura brasileira, primando pela aprendizagem da literatura sob essa ótica.

Durante a aplicação do projeto, ocorreram dois momentos de produção e apresentação dos alunos: o Dia dos Povos Indígenas e o Dia da Consciência Negra, onde eles realizaram exposições do que foi apreendido até aquele momento acerca dos temas propostos. Nas duas últimas aulas da pesquisa, foi aplicado um questionário avaliativo final para mensurar o progresso dos estudantes. Toda produção dos alunos foi também avaliada qualitativamente ao longo do processo.

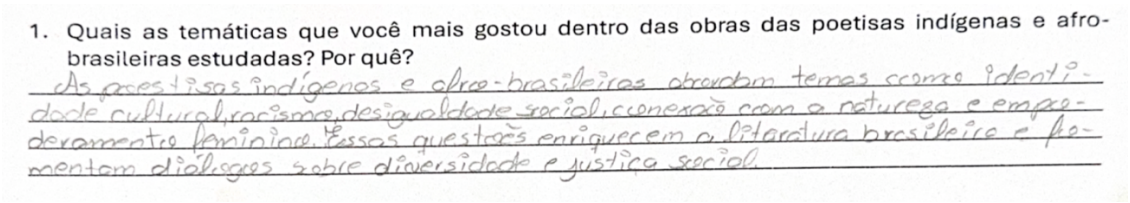
Foram adotados alguns pontos pedagógicos do Catálogo de Trilhas de Aprendizagem do Novo Ensino Médio que a Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) disponibiliza em seus documentos. A trilha intitulada Leitura: uma janela para o mundo, com a Unidade Curricular: Literatura como Documento Histórico – foi utilizada como base para a elaboração da pesquisa em sala de aula.

4.2 ANÁLISE DOS QUESTIONÁRIOS

Foram analisados, após a pesquisa, os 180 questionários respondidos em sala de aula, sendo esses divididos em questionários iniciais e finais. Elencamos algumas questões, respondidas a próprio punho pelos estudantes afim de observar o

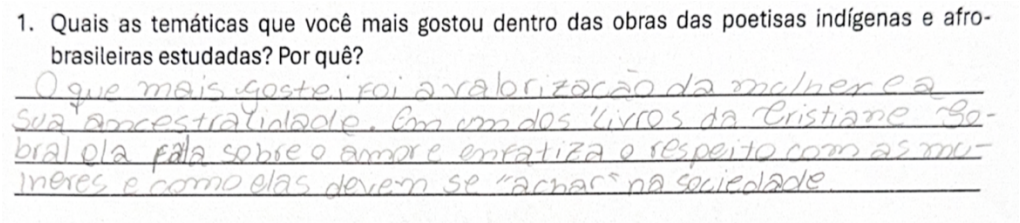
desempenho desses em relação às aulas ministradas. Para uma análise inicial foi observado que somente 26,67% dos estudantes já tinham lido, até o momento da execução da pesquisa, algum conto ou poesia indígena, apenas 16,67% deles já tinham tido contato com algum livro, conto ou poesia de escritoras indígena e somente 12,22% dos alunos já leram alguma obra de uma autora afro-brasileira.

Quando questionados sobre as temáticas indígenas e afro-brasileiras que mais se identificam, esses são os relatos:


1. Quais as temáticas que você mais gostou dentro das obras das poetisas indígenas e afro-brasileiras estudadas? Por quê?

As poetisas indígenas e afro-brasileiras abordam temas como identidade cultural, racismo, desigualdade social, conexão com a natureza e empoderamento feminino. Essas questões enriquecem a literatura brasileira e fomentam diálogos sobre diversidade e justiça social.

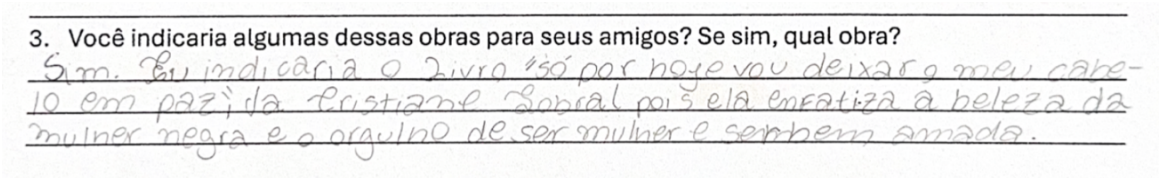
Maria Eduarda – 2º J


1. Quais as temáticas que você mais gostou dentro das obras das poetisas indígenas e afro-brasileiras estudadas? Por quê?

O que mais gostei foi a valorização da mulher e a sua ancestralidade. Em um dos livros da Cristiane Sobral ela fala sobre o amor e enfatiza o respeito com as mulheres e como elas devem se "achar" na sociedade.

Evelyn – 2º J

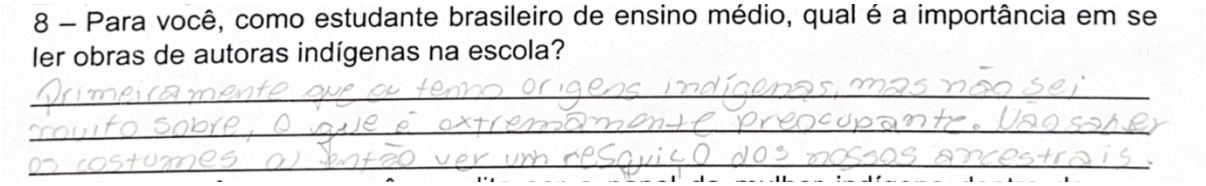
É interessante percebermos que em um primeiro contato com esse tipo de literatura, os alunos já são capazes de nomear as poetisas, conseguem elencar as principais temáticas acerca da produção literária afro-brasileira e indígena e ainda indicar para amigos obras específicas estudadas em sala, como podemos ver no trecho abaixo:


3. Você indicaria algumas dessas obras para seus amigos? Se sim, qual obra?

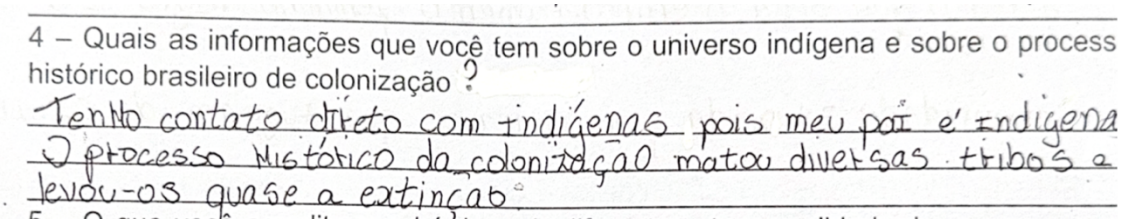
Sim. Eu indicaria o livro "só por hoje vou deixar o meu cabelo em paz" da Cristiane Sobral pois ela enfatiza a beleza da mulher negra e o orgulho de ser mulher e sentir-se amada.

Evelyn – 2º J

Um ponto interessante dessa pesquisa é verificar que alguns alunos são descendentes indígenas e muitos deles não conhecem nada sobre a cultura desses povos ou têm qualquer informação sobre a etnia de seus pais ou avós, como podemos observar nos próximos registros:


8 – Para você, como estudante brasileiro de ensino médio, qual é a importância em se ler obras de autoras indígenas na escola?
Primeiramente que eu tenho origens indígenas, mas não sei muito sobre, o que é extremamente preocupante. Vão saber os costumes, e então ver um resgate dos nossos ancestrais.

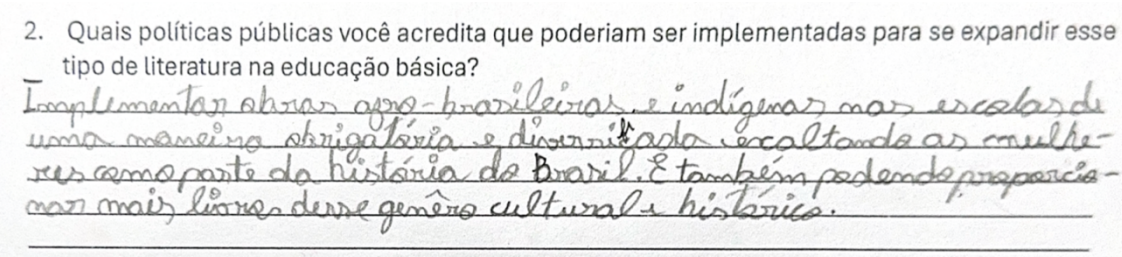
Evelyn – 2º J


4 – Quais as informações que você tem sobre o universo indígena e sobre o process histórico brasileiro de colonização ?
Tenho contato direto com indígenas pois meu pai é indígena. O processo histórico da colonização matou diversas tribos e levou-os quase a extinção.

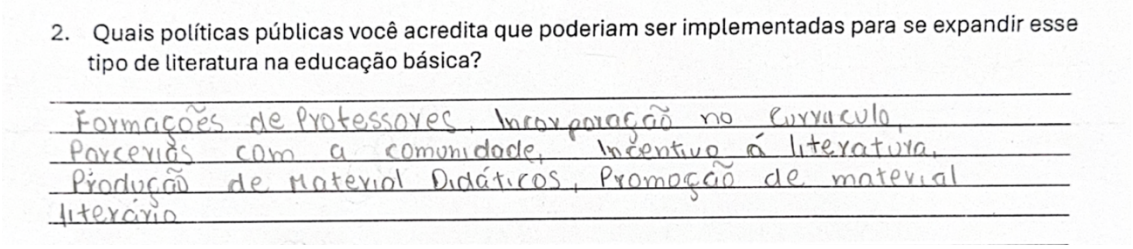
Mirella – 3º E

No livro, *Literatura escrita pelos povos indígenas*, o autor Olívio Jekupé, expõe a relevância da escrita para os indígenas. Para ele, a história oral sempre foi e sempre será importante, entretanto, tem a consciência de que a escrita em paralelo com essa tradição, fortalece o ensino das origens culturais dos povos indígenas. Jekupé (2009) reitera a necessidade de que surjam escritores e escritoras nas aldeias para além de contadores de histórias orais indígenas e salienta que essas histórias precisam ser contadas pelos próprios indígenas, já que os 500 anos que se passaram foram descritos pelo olhar do colonizador.

Os povos indígenas e afro-brasileiros mantêm seus traços culturais graças a estratégias próprias de vivência sociocultural, sendo a ação de ensinar uma delas. A pedagogia nata desenvolvida por esses povos, lhes permite que continuem transmitindo suas culturas por gerações sem perder suas origens. A escrita surge como um facilitador nesse contexto, assim como a propagação desses textos, inclusive pelas mídias sociais. No entanto, há ainda muito o que se fazer, como a inclusão dessa literatura na sociedade e na escola pública por meio de política públicas. A respeito das políticas públicas voltadas à literatura afro-brasileira e indígena, elencamos algumas perguntas onde se é possível verificar a opinião dos alunos do Centro de Ensino Médio do Paranoá sobre esse assunto:

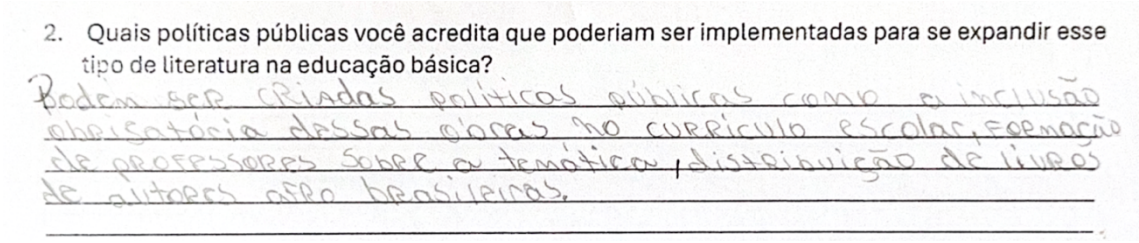

2. Quais políticas públicas você acredita que poderiam ser implementadas para se expandir esse tipo de literatura na educação básica?
Implementar obras afro-brasileiras e indígenas nas escolas de uma maneira obrigatória e divertida, exaltando as mulheres como parte da história do Brasil. E também podendo proporcionar mais livros desse gênero cultural e histórico.

Marcos Vinícius – 2º B


2. Quais políticas públicas você acredita que poderiam ser implementadas para se expandir esse tipo de literatura na educação básica?

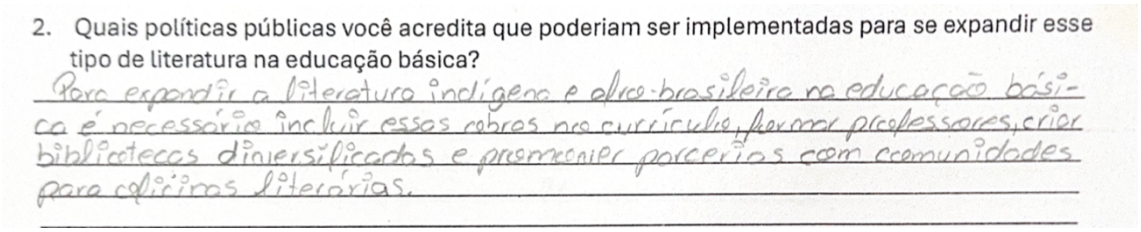
Formações de Professores, Incorporação no Currículo, Parcerias com a comunidade, Incentivo á literatura, Produção de Material Didáticos, Promoção de material literário

Amanda Carvalho – 3º B


2. Quais políticas públicas você acredita que poderiam ser implementadas para se expandir esse tipo de literatura na educação básica?

Podem ser criadas políticas públicas como a inclusão obrigatória dessas obras no currículo escolar, formação de professores sobre a temática, distribuição de livros de autores afro brasileiros.

Ana Cecília – 3º B

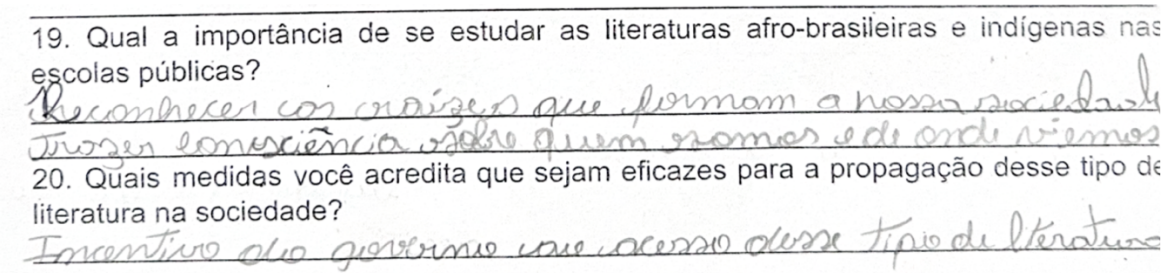

2. Quais políticas públicas você acredita que poderiam ser implementadas para se expandir esse tipo de literatura na educação básica?

Para expandir a literatura indígena e afro-brasileira na educação básica é necessário incluir essas obras no currículo, formar professores, criar bibliotecas diversificadas e promover parcerias com comunidades para oficinas literárias.

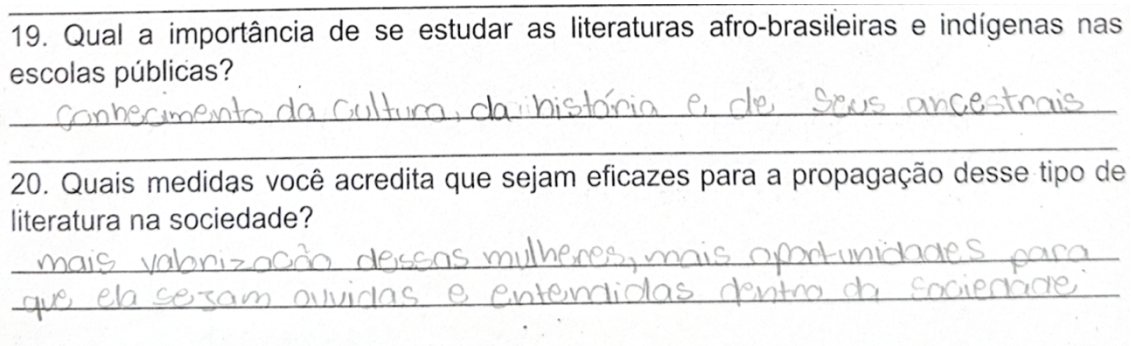
Maria Eduarda – 2º J

A obra “Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas” escrita por Linda Smith e traduzida por Roberto Barbosa sintetiza confluências entre o imperialismo, história, escrita e a pesquisa e aborda aspectos que tentam desconstruir a narrativa que conhecemos sobre a construção da nossa sociedade, a partir de bases históricas onde os relatos de viajantes e exploradores, muitas vezes, fantasiosos e mal informados, tornaram-se a fonte de informações e acabavam representando e descrevendo os povos indígenas como “problema” ou “desafio” que devia ser solucionado. Smith apresenta críticas à antropologia e ao método etnográfico de pesquisa do universo indígena, pois, segundo ela, estes colecionaram e selecionaram fatos descontextualizados que foram posicionados na história de forma, muitas vezes, errônea. A autora também remete essa crítica à educação escolarizada, que foi ferramenta fundamental para o êxito do processo colonizador e hoje, precisa se redimir e se “indigenizar”, assim como a própria antropologia, para garantir um real processo de descolonização. Diante disso, perguntamos aos alunos que participaram

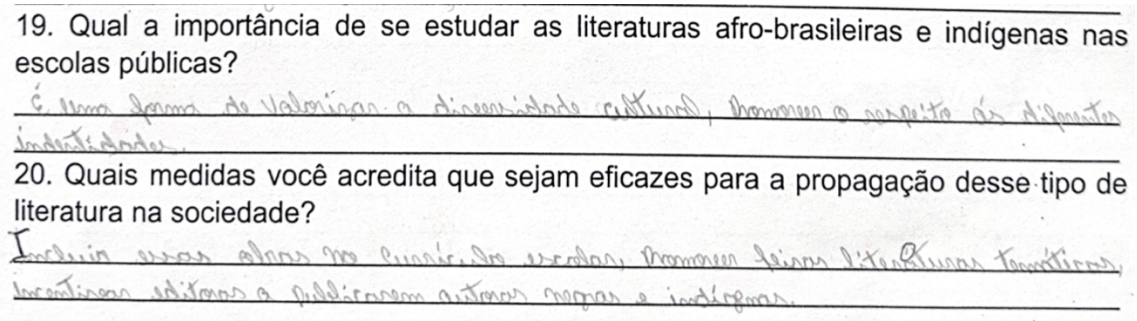
do projeto, quais seriam as medidas para inverter esse processo colonizador e qual é a importância dessa literatura na contemporaneidade, e esses foram os relatos:


19. Qual a importância de se estudar as literaturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas públicas?
Reconhecer as raízes que formam a nossa sociedade, trazer consciência sobre quem somos e de onde viemos
20. Quais medidas você acredita que sejam eficazes para a propagação desse tipo de literatura na sociedade?
Incentivo do governo com acesso desse tipo de literatura

Maria Fernanda – 3º B


19. Qual a importância de se estudar as literaturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas públicas?
conhecimento da cultura, da história e de seus ancestrais
20. Quais medidas você acredita que sejam eficazes para a propagação desse tipo de literatura na sociedade?
mais valorização dessas mulheres, mais oportunidades para que ela sejam ouvidas e entendidas dentro da sociedade

Maria Luiza – 3º E


19. Qual a importância de se estudar as literaturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas públicas?
É uma forma de valorizar a diversidade cultural, promover o respeito às diferentes identidades.
20. Quais medidas você acredita que sejam eficazes para a propagação desse tipo de literatura na sociedade?
Incluir essas obras nos currículos escolares, promover feiras literárias temáticas, incentivar editoras a publicarem autores negros e indígenas.

Gustavo Lima – 2º J

A importância dessa pesquisa se dá no entendimento por parte dos alunos da escola pública sobre o processo de formação cultural literário brasileiro e como que ele pode ser, daqui em diante, muito mais representativo e que esses percebam o imperialismo e o colonialismo enquanto projeto e que esses ainda estão arraigados na nossa cultura e apenas transformaram suas linguagens e expressões para não serem facilmente reconhecidos, se camuflando em termos como pós colonialismo, na

criação de culturas virtuais como culturas autênticas, globalização, avanços tecnológicos, entre outros.

Na última década, os professores de Educação Básica, especialmente os das áreas das Ciências Humanas e Sociais vêm construindo novas práticas de ensino, na tentativa de alinhar o saber docente às releituras do currículo que apontam para uma concepção de alteridade, mais realista e pluralista da consciência nacional, fundamentadas nos espaços de fala sobre gênero, racismo estrutural, feminismo, e demais aspectos contribuintes para o fortalecimento da identidade étnico-cultural afro-indígena.

A emergência desses novos atores sociais na Educação Básica fortalece o currículo e nos prepara para escrever um novo capítulo na história: o capítulo da descolonização. Krenak, aponta para esse processo quando afirma:

> Quando eu falo que a vida é selvagem, quero chamar atenção para uma potência de existir que tem uma poética esquecida, abandonada pela escola que forma os profissionais que perpetuam a lógica de que a civilização é urbana, e tudo que está fora das cidades é bárbaro, primitivo – e a gente pode tacar fogo (Krenak, 2022, p. 64)

A reflexão de Ailton Krenak propõe uma crítica profunda ao modelo de sociedade e de educação construído a partir da lógica colonial. Ao afirmar que “a vida é selvagem”, Krenak não utiliza o termo de forma pejorativa, mas como uma valorização da potência da natureza, dos modos de existência ligados à terra e das formas de conhecimento que foram historicamente marginalizadas pela cultura ocidental. Sua fala denuncia a maneira como a escola tradicional ajudou a consolidar a ideia de que apenas o espaço urbano representa civilização, progresso e desenvolvimento, enquanto tudo aquilo que se encontra fora desse modelo - florestas, aldeias, comunidades tradicionais e saberes ancestrais - foi associado ao atraso, à barbárie e à inferioridade.

Nesse sentido, Krenak evidencia que a educação desempenhou um papel importante na perpetuação de uma visão colonial do mundo, formando sujeitos que reproduzem práticas de exclusão e destruição da natureza. Quando ele afirma que “a gente pode tacar fogo”, o autor denuncia a naturalização da violência contra os territórios indígenas, as florestas e os modos de vida tradicionais, consequência direta de uma mentalidade que separa humanidade e natureza. Sua crítica aponta para a

urgência de uma educação descolonizadora, capaz de reconhecer outros modos de pensar, viver e existir.

A presença crescente de intelectuais, escritores e lideranças indígenas na Educação Básica fortalece justamente esse movimento de transformação curricular e epistemológica. Esses novos atores sociais ampliam as possibilidades de conhecimento dentro da escola, inserindo perspectivas ancestrais que valorizam a coletividade, a relação espiritual com a terra e o respeito à diversidade cultural. Assim, a descolonização mencionada no trecho não se limita à inclusão de conteúdos indígenas no currículo, mas envolve uma mudança profunda de olhar, permitindo que a escola deixe de reproduzir hierarquias coloniais e passe a reconhecer a pluralidade de saberes que constituem a sociedade brasileira.

A pesquisa foi pautada na Lei nº 11.645, de 10 março de 2008, que ratifica a necessidade de explorar temas sobre a história e cultura afro-brasileira e indígena em sala de aula:

> "Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.
> § 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.
> § 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras" (Brasil, 2008).

Diante do exposto, faz-se necessário ampliar esse leque de discussões para que os estudantes tenham contato com temáticas como colonização, escravidão e movimento abolicionista, a condição do indígena e a condição da mulher em grupos que são estigmatizados na sociedade brasileira, observando pontos que promovem um debate sobre as desigualdades e a luta de classe de uma forma mais abrangente e consistente.

Este projeto buscou compreender de uma maneira mais objetiva quais são os mecanismos para promoção de um uma educação literária voltada à experiencia

do fazer pedagógico intercultural, respeitando e valorizando os povos que formaram o nosso país, desenvolvendo estratégias no sentido de melhor exercer a interculturalidade negra e indígena, a qual é hoje assegurada por lei, orientada para atender as situações concretas de representatividade, em particular para juventude, e como possibilidade de integração e interação.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que maneira a literatura produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras pode contribuir para a construção de uma formação cultural miscigenada, representativa, inclusiva e intercultural dentro do espaço escolar. A partir da análise de poemas, narrativas e produções críticas de escritoras contemporâneas, bem como da experiência pedagógica desenvolvida no Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá, foi possível constatar que essas produções literárias ultrapassam os limites do campo estético e assumem papel fundamental na reconstrução de memórias, na valorização de identidades historicamente marginalizadas e na elaboração de novas formas de pensar a educação brasileira.

A pesquisa demonstrou que a ancestralidade constitui um dos principais eixos estruturantes da poesia feminina indígena e afro-brasileira contemporânea. Contudo, ao longo das análises, tornou-se evidente que ancestralidade não pode ser compreendida apenas como herança genealógica ou lembrança do passado. Nas obras analisadas, ela se apresenta como força viva, dinâmica e relacional, construída por meio da oralidade, da memória, do corpo, da palavra, da dança, da espiritualidade, da terra e da coletividade. Trata-se de um conceito em movimento, sustentado pela continuidade das experiências humanas e pela conexão entre os sujeitos, seus territórios e os saberes transmitidos entre gerações.

As escritoras analisadas nesta tese revelam que a palavra possui potência política, estética e espiritual. A poesia aparece, nesses textos, como ferramenta de resistência e de retomada identitária, capaz de transformar experiências de dor, silenciamento e violência em expressão artística, denúncia e permanência cultural. Ao reivindicarem suas vozes e seus lugares de fala, essas mulheres tensionam estruturas coloniais e patriarcais ainda presentes na sociedade brasileira e produzem novas possibilidades de representação dentro da literatura contemporânea.

Nesse percurso, observou-se que a oralidade ocupa posição central na constituição das cosmologias indígenas e afrodiaspóricas. A palavra cantada, narrada, rezada ou performada mantém vivos os conhecimentos ancestrais e fortalece os vínculos comunitários. As poesias analisadas demonstram que a memória coletiva não se conserva apenas em arquivos escritos, mas também nos corpos, nos rituais,

nos gestos, nos cantos, nos grafismos, nas danças e nos territórios. Assim, a ancestralidade se reafirma como experiência compartilhada e continuamente atualizada no presente.

Outro aspecto fundamental observado ao longo da pesquisa foi a relação entre corpo e território. Nas produções das autoras estudadas, o corpo feminino surge como espaço de inscrição da memória ancestral, da resistência e da identidade cultural. Trata-se de um corpo que carrega marcas históricas de violência colonial, racismo e exclusão, mas que também se constitui como território de cura, força, pertencimento e continuidade. A terra, os rios, as aldeias, os quilombos, as periferias e os espaços coletivos aparecem nas poesias não apenas como cenários, mas como organismos vivos que participam da constituição dos sujeitos e de suas experiências ancestrais.

No âmbito educacional, a experiência desenvolvida com os estudantes do Novo Ensino Médio evidenciou a potência transformadora da literatura indígena e afro-brasileira no ambiente escolar. As atividades realizadas permitiram ampliar o olhar crítico dos alunos acerca das estruturas de racismo, xenofobia, exclusão e invisibilização presentes na história do Brasil e ainda reproduzidas no currículo escolar. A aproximação dos estudantes com textos produzidos por mulheres indígenas e afro-brasileiras contribuiu significativamente para o fortalecimento da empatia, da representatividade e da valorização da diversidade cultural brasileira.

As reflexões construídas ao longo das aulas demonstraram também que muitos estudantes jamais haviam tido contato com produções literárias indígenas contemporâneas ou com obras de escritoras afro-brasileiras fora do circuito canônico tradicional. Esse dado evidencia a urgência de ampliar os repertórios trabalhados na escola e de implementar práticas pedagógicas comprometidas com a efetivação da Lei 11.645/08. Mais do que cumprir uma exigência legal, inserir essas produções no currículo significa reconhecer epistemologias historicamente apagadas e permitir que diferentes sujeitos se vejam representados nos espaços de produção do conhecimento.

A pesquisa reafirma, portanto, a necessidade de uma educação literária de caráter intercultural, antirracista e decolonial, que seja capaz de romper com modelos homogêneos e eurocentrados de ensino. A literatura produzida por mulheres indígenas e afro-brasileiras não deve ocupar um espaço periférico ou complementar nos estudos literários, mas integrar de forma efetiva o centro das discussões sobre

cultura, identidade, memória e formação social brasileira. Essas produções carregam saberes complexos, cosmologias próprias e formas de existência que ampliam significativamente o entendimento sobre o que é literatura e sobre quais vozes historicamente tiveram o direito de narrar o país.

Ao trazer para o centro da análise as vozes de mulheres indígenas e afro-brasileiras, esta tese também busca contribuir para o fortalecimento de uma crítica literária mais plural e comprometida com a diversidade de experiências que constituem a sociedade brasileira. As autoras estudadas escrevem não apenas para si, mas para suas comunidades, seus ancestrais e suas futuras gerações. Suas poesias funcionam como pontes entre tempos, territórios e memórias, reafirmando que a literatura pode ser espaço de encontro, de resistência e de transformação social.

Por fim, conclui-se que pensar a literatura brasileira contemporânea sem considerar as produções indígenas e afro-brasileiras significa manter silenciamentos históricos que já não se sustentam diante da potência estética, política e epistemológica dessas escritas. As vozes femininas analisadas nesta pesquisa demonstram que há outras formas de construir conhecimento, de experienciar o tempo, de compreender o corpo, de habitar o território e de se relacionar com a memória ancestral. Escutá-las, lê-las e inseri-las de maneira efetiva nos espaços educativos é um passo essencial para a construção de uma sociedade mais justa, representativa e verdadeiramente plural.

REFERÊNCIAS

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. O espírito da floresta: a luta pelo nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ARRAES, Jarid. *Poetas negras brasileiras: uma antologia*. São Paulo: Editora de Cultura, 2021.

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO CIMI. “ATL reúne 7 mil indígenas em Brasília”. Disponível em: https://cimi.org.br/2026/04/atl-reune-7-mil-indigenas-em-brasilia/. Acesso em: 29 abr. 2026.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BONA, Dénetèm Touam. *Sabedoria dos cipós: cosmopoética do refúgio*. Tradução de Ana Lucia do Carmo Dantas e Fernando Scheibe. São Paulo: Ubu, 2025.

BORGES, Elizabeth Maria de Fátima. “A inclusão da história e da cultura afro-brasileira e africana nos currículos da educação básica”. *Temporis[ação]*, v. 10, n. 1, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRADÉTTE, Marie-Eve. *Langue(s) en portage: résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines*. Montréal: Presses de l’Université de Montréal, 2024.

BRASIL DE FATO. “Gratidão, união e ancestralidade: conheça os cantos e danças Parixara de Roraima”. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/podcast/mosaico-cultural/2021/01/29/gratidao-uniao-e-ancestralidade-conheca-os-cantos-e-dancas-parixara-de-roraima/. Acesso em: 13 maio 2026.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: Ministério da Educação, 2018.

BRASIL. Lei n.º 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

BRASIL. Lei n.º 12.519, de 10 de novembro de 2011. Institui o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra.

CORREIA, Paulo Petronílio. “A ancestralidade me segurava no colo: memória, oralidade e confluência em Nêgo Bispo”. *História Oral*, v. 28, n. 2, p. 85-114, maio/ago. 2025a.

CORREIA, Paulo Petronílio. “Tempo e ancestralidade em Edimilson de Almeida Pereira”. *Bakhtiniana – Revista de Estudos do Discurso*, v. 20, p. 2-36, 2025b.

COSTA, Heliene Rosa da. *Literatura é território: poéticas femininas indígenas em movimento*. Curitiba: Appris, 2024.

COSTA, Wilton Nascimento Gonçalves. “As histórias e culturas indígenas e afro-brasileiras nas aulas de matemática”. 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/edur/a/6m4JcM8LFsZjpmgGnvG47Jj/. Acesso em: 16 set. 2023.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Um mundo ch’ixi é possível: ensaios de um presente em crise*. Tradução de Sue Iamamoto. São Paulo: Elefante, 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célio Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELPO/USP. “Sobre o DELPO”. Disponível em: https://delpo.prp.usp.br/~delpo/conteudo/delpo_sobre.php. Acesso em: 13 maio 2026.

DORRICO, Julie; WOTTRICH, Catarina Nogueira; ALBINO, Cristiane; BORGES, Katia Priscila. “Introdução à literatura indígena de Roraima: o gênero panton/pantoni”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 234-245, jan./abr. 2025.

DORRICO, Trudruá. *Tempo de retomada*. São Paulo: Urutau, 2023.

DUKE, Dawn. *A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária*. Belo Horizonte: Nandyala, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FIOROTTI, Devair; MANDAGARÁ, Pedro. “Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 53, p. 3-21, 2018.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUEBERT, Paulo Roberto. *Diversidade cultural: as artes africana, afro-brasileira e indígena na educação básica*. Canoinhas, 2018. Disponível em: https://repositorio.uninter.com/handle/1/175. Acesso em: 16 set. 2023.

JEKUPÉ, Olívio. “Em entrevista”. In: MACHADO, Ricardo; DORRICO, Julie. *Olívio Jekupé e Kunumi MC, duas gerações de uma luta de cinco séculos*. *IHU On-line*, n. 527, 27 ago. 2018.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo: Scortecci, 2009.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade*. São Paulo: Jandaíra, 2022.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *De almas e águas kunhãs*. São Paulo: Jandaíra, 2023.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *O lugar do saber ancestral*. 2. ed. São Paulo: UK'A, 2021.

KAMBEBA, Márcia Wayna. *Saberes da floresta*. São Paulo: Jandaíra, 2025.

KARIRI, Bárbara Matias. *Poesia da terra*. São Paulo: Feminas/Margaridas, 2024.

KLEM, Suelen Cristina dos Santos. *A literatura afro-brasileira: atividades de leitura literária com alunos do ensino fundamental*. Londrina, 2023.

KRENAK, Ailton. *Caminhos para a cultura do bem viver*. Rio de Janeiro: CBL, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022.

MANDAGARÁ, Pedro. Disponível em: https://pernambucorevista.com.br/acervo/images/pdf/PE_150_web.pdf. Acesso em: 28 abr. 2026.

MARTINS, Leda Maria. "A fina lâmina da palavra". *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 15, p. 55-84, 2007.

MARTINS, Leda Maria. "Performances da oralitura: corpo, lugar de memória". *Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM*, n. 26, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MICHAELIS. "Ancestralidade". Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ancestralidade. Acesso em: 13 out. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA. "Grafismos Xacriabá". Disponível em: https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-eletronica-conexao-cultura-e-pensamento/8a-edicao/Grafismos-Xacriaba. Acesso em: 29 abr. 2026.

MUNDURUKU, Daniel. "A literatura indígena não é subalterna". *Itaú Cultural*, 12 mar. 2018. Disponível em: www.itaucultural.org.br/a-literatura-indigenanao-e-subalterna. Acesso em: 11 set. 2023.

MUNDURUKU, Daniel. *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afeto*. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

NASCIMENTO, Tatiana. *Lundu*. 2. ed. Brasília: Padê Editorial, 2017.

NOTÍCIA PRETA. “Mais de 65 mil crianças foram registradas sem o nome do pai, somente neste ano”. Disponível em: https://noticiapreta.com.br/criancas-registradas-sem-nome-do-pai-2025/. Acesso em: 13 maio 2026.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *A ancestralidade na encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada*.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *O regime ancestral*. Salvador: Segundo Selo, 2023.

PESCA, Adriana. *Escritas ancestrais: entre maracás e retomadas = Amixatê nakía: nioru marakãyñã ũg wãksug’txẽ*. Ilustração de Apoena Fousek. São Paulo: Edições SM, 2025.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. *Como ser um educador antirracista*. 2. ed. São Paulo, 2023.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumin Edições, 2018.

POTIGUARA, Eliane. *O vento espalha minha voz originária*. Rio de Janeiro: Grumin Edições, 2023.

POTIGUARA, Eva. *Abyayala Menbyra Nhe’engara: cânticos de uma filha da terra*. Lorena: UK’A Editorial, 2022.

PRATES, Lubi. *Até aqui*. São Paulo: Peirópolis, 2021.

PRATES, Lubi. *Um corpo negro*. 5. ed. São Paulo: Nossa Editora, 2023.

RUFINO, Luiz. *O fundamento é a roça*. Salvador, 2023.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2023.

SEDF. *Currículo em movimento para a educação básica: novo ensino médio*. Brasília, 2021.

SEIXLACK, Andréa Gomes da Costa. “Vozes da terra e ancestralidade: imaginando novas perspectivas para o Antropoceno”. *Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 55, p. 191-206, maio/ago. 2024. Disponível em: DOI.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Curitiba: UFPR, 2018.

SOBRAL, Cristiane. *Dona dos ventos*. São Paulo: Patuá, 2019.

SOBRAL, Cristiane. *Terra negra*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

SOUZA, Heleine Fernandes. *A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Lívia Natália e Tatiana Nascimento*. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

SOUZA, Viviane Barreto. *Escrevivências sociológicas: leitura de autoras indígenas e afro-brasileiras na construção de narrativas próprias dos estudantes do ensino médio*. Campina Grande: Realize, 2023. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/92537. Acesso em: 16 set. 2023.

SUBURBANA, Dandara; OBALERÁ. *Ebó poético: palavras ancestrais que abrem caminhos*. Rio de Janeiro: Aruanda Livros, 2025.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *DELPo – Departamento de Letras Orientais e Pós-Graduação*. Disponível em: https://letrasorientais.fflch.usp.br/. Acesso em: 13 maio 2026.

VIDAL, Lux. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

WASSU, Ellen Lima. *Ixé ygara voltando pra ‘y’kûá: (sou canoa voltando pra enseada do rio)*. Bragança Paulista: Urutau, 2021.

WASSU, Ellen Lima. *Yby kûatiara: um livro de terra*. Cotia: Urutau, 2023.

WERÁ, Kaká. *Tembetá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Dinis Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

APÊNDICE A – FOTOGRAFIAS

Figura 6 – Emikahá Pataxó – povo Pataxó – Bahia - (Pintura de solteira em urucum)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Figura 7 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá – Norte de Minas Gerais (Grafismo Xakriabá que representa o encontro das águas)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Figura 8 – Nhakpai Mitaktiu – Povo Kaiapó – Mato Grosso (Grafismo representa a chuva)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Figura 9 – Tainá – Povo Pataxó – Bahia (Pintura de solteira em urucum)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília – 2026

Figura 10 – Metununa – Povo Ticuna – Amazonas (Grafismo significa mulher guerreira)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília – 2026

Figura 11 – Joema Sipsedy – Povo Xakriabá – Norte de Minas Gerais (Grafismo Xakriabá que representa o encontro das águas)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília – 2026

Figura 12 – Tanara Pataxó – Povo Pataxó – Bahia (Grafismo – família representa a linha maior – Txopay – primeiro Pataxó)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

Figura 13 – Gabrielly Caetano – Povo Terena/Guarani – São Paulo (Grafismo representa a luta para as mulheres Terena)



Arquivo pessoal/ ATL Brasília - 2026

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO INICIAL

1 – Você já leu algum livro, conto ou poesia indígena?

SIM ( ) NÃO ( )

2 – Você já leu algum livro, conto, poesia ou texto de alguma escritora indígena?

SIM ( ) NÃO ( )

3 – Quais os temas literários que são trabalhados na literatura feminina indígena? Se você nunca leu nenhuma obra, quais temas você acredita que são trabalhados nessas obras?

_____
_____
_____

4 – Quais as informações que você tem sobre o universo indígena e sobre o processo histórico de colonização brasileiro?

_____
_____
_____
_____
_____

5 – Qual a diferença no modo de vida de quem mora na cidade e quem mora numa aldeia?

_____
_____
_____
_____
_____

6 – Quais são as dificuldades que você acredita que uma mulher indígena enfrenta?

_____
_____
_____

7 – No seu entendimento, quais são as dificuldades que são encontradas em ser uma escritora indígena?

_____
_____
_____

8 – Para você, como estudante brasileiro de ensino médio, qual é a importância em se ler obras de autoras indígenas na escola?

_____
_____
_____

9 – Há diferenças entre os papéis sociais do homem e da mulher indígena dentro de uma aldeia?

_____
_____
_____

10 – Você já teve algum contato na escola em que estuda com a literatura produzida pelos povos originários?

_____
_____
_____

11 – Você já leu algum livro, conto, poesia ou texto de alguma escritora afro-brasileira?

_____
_____
_____

12 – Quais os temas literários que são trabalhados na literatura feminina afro-brasileira? Se você nunca leu nenhuma obra, quais temas você acredita serem trabalhados nessas obras?

_____
_____
_____

13 – Você sabe o que é um quilombo?

_____
_____
_____

14 – O que você acredita que há de mais diferente entre a realidade de quem mora na cidade e quem mora num quilombo?

_____
_____
_____

15 – Na sua opinião, quais são as dificuldades que são encontradas em ser uma mulher afrodescendente?

_____
_____
_____

16 – No seu entendimento, quais são as dificuldades que são encontradas em ser uma escritora afro-brasileira?

_____
_____
_____

17 – Para você, qual é a importância para o estudante brasileiro de ensino médio que se leia obras de autoras afro-brasileiras na escola?

_____
_____
_____

18 – Você já teve algum contato no ambiente escolar com a literatura produzida por mulheres afro-brasileiras?

_____
_____
_____

19. Qual a importância de se estudar as literaturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas públicas?

_____
_____
_____

20. Quais medidas você acredita que sejam eficazes para a propagação desse tipo de literatura na sociedade?

_____
_____
_____
_____

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO FINAL
LITERATURA FEMININA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA

Primeiramente, obrigada por participar dessa pesquisa e por contribuir para o enriquecimento desse projeto!

1. Quais as temáticas que você mais gostou dentro das obras das poetisas indígenas e afro-brasileiras estudadas? Por quê?
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
2. Quais políticas públicas você acredita que poderiam ser implementadas para se expandir esse tipo de literatura na educação básica?
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
3. Você indicaria algumas dessas obras para seus amigos? Se sim, qual obra?
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
4. Como atividade final, utilize as 15 palavras do *brainstorm* da última aula e faça um poema de 8 versos sobre a temática indígena e/ou afro-brasileira.

   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____